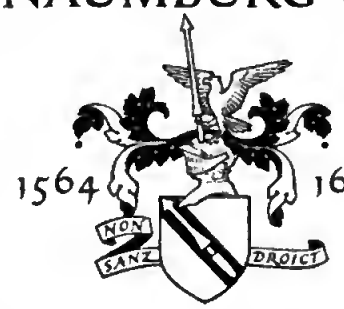
Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus

From the Income of
the Bequest of
WALTER W.
NAUMBURG '89



Harvard College Library

34

P. V. Hertel, Pfersdorf
13. 2. 1893.

Digitized by Google

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

Jahrgang 1892.

Begründet von C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Stuttgart.

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.

Δ
FA 3.11(34)

Inhalts-Verzeichnis.

Nr. 1. Rückblick. Mit Bild. — Kirchen-Fenstergemälde zu Altenweddingen bei Magdeburg. Mit eingeklebtem Bild. — Die neue Gartenkirche in Hannover. — Vom Ulmer Münster. — Zur Kirchengeschichte Deutschlands. — Kirchenbauten in Preußen. — Chronik.

Nr. 2. Zur Glockenkunde. — Ein altes Glöckchen. Mit Bild. — Weitere alte Wandmalereien der Frauenkirche zu Memmingen. — Klassischer Bilderschatz.

Nr. 3. Ein Kreuzbild aus Barbarossas Zeit. Mit Bild. — Über zwei neueste Vorschläge für evangelischen Kirchenbau. — Weitere alte Wandmalereien der Frauenkirche zu Memmingen. — Raffaels erste Arbeiten. — Chronik.

Nr. 4. Über die neuesten Vorschläge für evangelischen Kirchenbau. II. — Die Friedhofkirche in Reutlingen. Mit Bild. — Peter Parler von Schwäbisch Gmünd und seine Familie. — Der welsche Gast.

Nr. 5. Albrecht Dürer und der deutsche Kupferstich und Holzschnitt. Mit Bild. — Die neue Stuttgarter Bilderbibel. — Die Anordnung der Figuren am Chorgestühl des Ulmer Münsters. — Chronik.

Nr. 6. Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. — Alte Glasmalereien und ihre Wiederherstellung im Naumburger Dom und der Wiesenkirche in Soest. Mit 2 Bildern. — Dombaumeister Friedrich Schmidt. — Albrecht Dürer in Basel. — Der „heilige" Rock. — Die Kunst im Lichte der Kunst. — Kirchliche Gewänder. — Chronik.

Nr. 7. Der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs. Mit Bild. — Der alte Hochaltar in der Kilianskirche zu Heilbronn und der Kruzifixus auf dem Kreuzberg bei der Leonhardskirche in Stuttgart. Mit Bild. — Akademische Kunstausstellung in Berlin. — Das Kirchlein zu Goldisthal. Mit Bild. — Chronik.

Nr. 8. Ein neues Dogma. Mit Bildern.

Digitized by Google

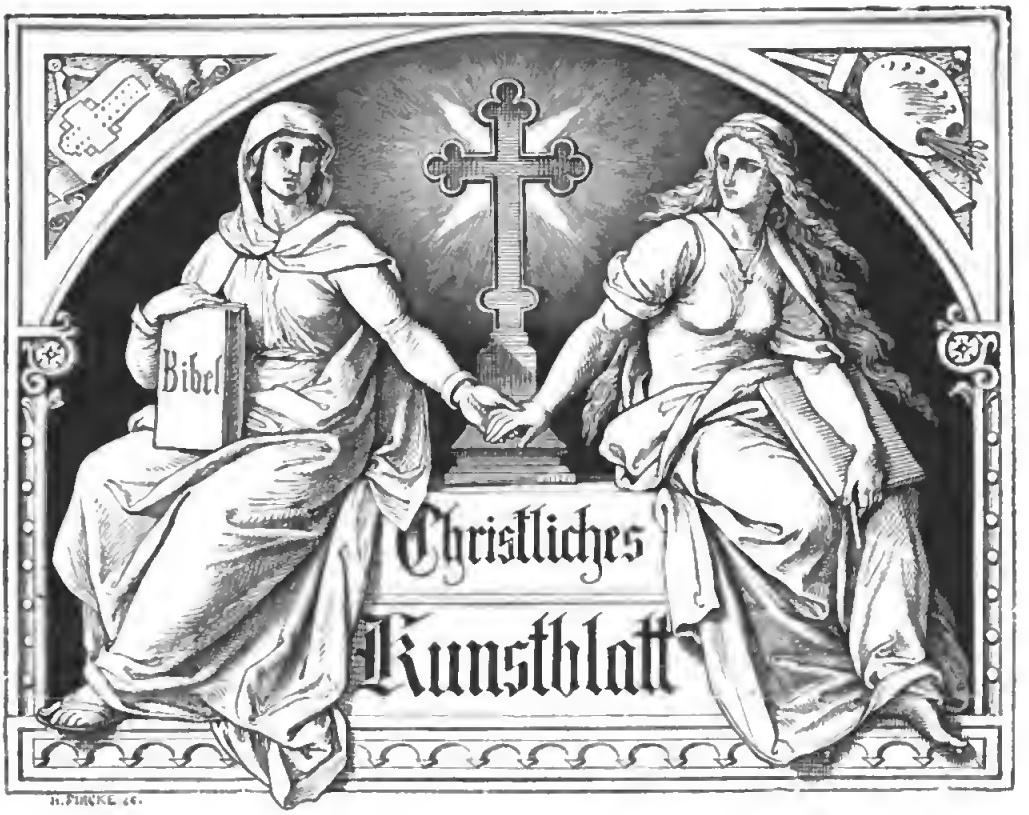
Nr. 9. Akademiſche Kunſtausſtellung in Berlin. — Ein Friedhofsbild in Bozen. Mit Bild. — Das Chorgeſtühl zu Ulm und das zu Memmingen. — Studien zur Geſchichte der Gotik in Böhmen. — Gabriel Max. — Rafaels „Schule von Athen.“ — Chriſtliche Grabdenkmäler und Grabinſchriften. — Baudirektor Dr. v. Leins. — Alte Wandgemälde in Württemberg.

Nr. 10. Aus Hierapolis in Phrygien. Von Victor Schulze. Mit Bild. — Die Lorenzkirche in Nürnberg. — Neues aus dem unterirdiſchen Rom. Mit Bild. — Klaſſiſcher Bilderſchatz. — Die Kunſt für alle.

Nr. 11. Die Stadtkirche in Reutlingen. Mit Bild. — Die Kunſtdenkmale des Königreichs Bayern (mit dem Bilde des Dr. Eck). — Alfred Rethel. — Eine neue Weihnachtsgabe. — Die Wittenberger Schloßkirche. — Chronik.

Nr. 12. Die Friedenskirche in Stuttgart. Mit fünf Bildern. — Die Malereien im Rathauſe zu Goslar. — Bilder zu Dantes göttlicher Komödie. — Vom Verein für kirchliche Kunſt im Königreich Sachſen. — Zur Förderung kirchlicher Kunſt von ſeiten des Staats im Königreich Sachſen. — Fürſorge für Kunſt und Altertum im Großherzogtum Heſſen. — Chronik.

1. Januar 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 1.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Rückblick.

Das Jahr 1891 war für Frucht und Wein ein ziemliches Fehljahr. Für die Kunst möchte man es ein sehr fettes nennen, wenn man seiner drei Völkerkunstausstellungen und der unübersehbaren Fülle des Schönen gedenkt, welche sie Hunderttausenden vor Augen brachten. Das Christl. Kunstblatt hat über die zeitlich erste, die kleine, feine und doch 400 Kunstwerke enthaltende Stuttgarter Ausstellung berichtet. Es hat auch zwiefältig Urteil abgegeben über die große Berliner, mit welcher der dortige Kunstverein sein halbhundertjähriges Bestehen hat feiern wollen. Da ist aus allen Kunstvölkern der Welt eine Sintflut von 6000 Werken älterer und neuester Zeit zusammengeströmt; doch nicht allzureichlich schwebte — namentlich was christliche Kunst betrifft — der Geist Gottes über den Wassern. Und in der „dritten Jahresausstellung" zu München?

Sie hat den alten „Glaspalast," der freilich auch nicht mehr dem üppigeren

und anspruchsvolleren jungen Geschlechte genügen will, wieder mit dreitausend Schaustücken gefüllt. Dazu waren von Frankreich 310, von Italien 342, von England 524, von Deutschland 445 und von der Hauptstadt Bayerns, zu dem ja nun „auch Deutschland gehört," wie jener österreichisch-bayrische Grenzwächter im Jahr 1871 sagte, nicht weniger als 645 Arbeiten geliefert. Verkauft sind davon 199 Münchener, 44 Deutsche mit einem Erlös von 613000 Mark, was im Durchschnitt 5222 Mark für eine Arbeit ergäbe. Was aus den 847 unverkauften Werken deutscher Hand werden wird, wer die darauf verwandte Zeit und Mühe lohnen wird? Der Besuch der Ausstellung hat 14000 Mark mehr eingebracht als im vorigen Jahre, aber die Kosten der Ausstellung nicht ganz gedeckt. Über die allzu zahlreiche Anteilnahme auswärtiger, nichtdeutscher Künstler und über Bevorzugung derselben wurde laute, starke Klage geführt, welche sich nicht stillen ließ durch den Hinweis auf den gewollten Wettbewerb und auf „die ideale Seite der Ausstellung." Mit Fug ist auch sehr die irreführende und verwirrende, deutsche Eigenart beeinträchtigende Wirkung dieser uns mehr nehmenden als bringenden Völkerwanderungen nach unsern Ausstellungen hervorgehoben worden.

Und daß auch auf dem Gebiete der Kunst, insbesondere der Malerei eine ungesunde Übererzeugung herrsche, kam wieder in diesen letzten Ausstellungen an hellen Tag. Die vielen Märkte steigern die Marktwarenfabrikation. Mag dadurch handwerkliche Fertigkeit gefördert werden, wahre Kunstarbeit ist den auf den Markt arbeitenden Handwerkern und Fabrikanten nicht zuzumuten. Wirklicher Kunstsinn kann auch schnellfahrenden Markt- und Messebesuchern nicht beigebracht werden. Die an atemlose Eilzüge und an endlose Güterzüge gewöhnte heutige Menschheit will und kann nicht Zeit und Sammlung finden für die bildende Kunst, welche Stille, Ruhe, Andacht fordert, wenn sie ins Innere und in die Tiefe dringen und wirklich bilden soll. Sind diese gehäuften Haufenausstellungen wirklich „Kulturverbreiter," so ist's ein sehr oberflächlicher, flüchtiger Kulturfirnis, den sie der Menge anhängen. Im ganzen geht sichtlich neben dem großen, gewiß zu rühmenden Fortschritt in Wissen und Können ein vielleicht noch größerer Rückschritt der innern Bildung einher, ein Wachstum der Veräußerlichung, Zersplitterung, auch Verwilderung von Geist und Gemüt in Leben und Kunst. Mit den hochgepriesenen Massenerzeugungen und Massenausstellungen fällt unsere Zeit in das herodotische Urteil, daß „das Viele" Sache der Barbaren sei.

Altgriechisches Maß ist ja wohl zu kurz geworden für die Vielgestaltigkeit und Vielbewegtheit der neuen Lebensverhältnisse. Die engen Schranken akademisch-klassischer Kunstformen und Gesetze mußten gesprengt werden. Daß aber im Lauf unserer Zeit die Kunst so viel und so weit aus dem Engen und Strengen ins Schrankenlose, daß der Dienst des edel Schönen ins häßlich Gemeine überspringen mußte, das entspricht jenem leidigen Gesetz der Sünde in unsern Gliedern, welches solch schädliches Wechselspiel der Geschichte, auch der Kunstgeschichte, verlangt und treibt. Darin bleibt die Menschheit dem trunkenen Bauern Luthers gleich, der, so man ihm zur rechten Seite auf den Esel geholfen hat, sofort auf der linken wieder herabfällt. Aber immer wieder erscheint es wie ein Rätsel, daß die Malerei urbildliche Schönheit soll verachten können und daß Darstellung

der Verkommenheit und Häßlichkeit um meisterlichen Könnens willen als wahre Kunst gepriesen, daß das wahre Scheusal, die wahre Verwahrlosung, wenn sie nach ihrer wirklichsten Wirklichkeit in Haltung und Färbung den Augen aufgedrungen ist, als ein Triumph der Kunst ausposaunt werden kann. Doch sei es! Durch „Wahrheit" möge deutsche Kunst aus augenblicklicher, vielleicht notwendiger Verirrung sich wieder zur Schönheit, zu edlem Inhalt in edler Form, vom bloßen Abbild zum Urbild hindurcharbeiten. Wie die Maler denn doch einstweilen malen gelernt haben gegen früher! Auch das „Freilicht" muß wohl weiter helfen und mit zum Besten der Welt dienen.

Wir haben in München wirklich herzerfreuende Bilder schöner Natur und menschlicher Sitte oder Zustände gesehen. Aber freilich wird die Wirkung und Fortwirkung der schönen Landschaften, Sittenbilder, Bildnisse und Stillleben viel gehemmt und zerstört durch Hunger- und Elendbilder, welche so manche Pinsel sich sonderlich aussuchten. Da haben wir zum Beispiel sehen müssen und bewundern sollen ein getreues Bild äußerster Trostlosigkeit. Der Belgier Struijs hat einen langen, schlechtgekleideten, schlechtgenährten Arbeiter in düsterer leerer Stube „brotlos" neben Weib und Kind an den leeren Tisch gelehnt. Finster und dumpf brütet der Mann über sein Schicksal; kein Strahl der Hoffnung aus der Höhe, kein Licht des Glaubens, kein Stern der Liebe erhellt dieses mit vollendeter „Wahrheit" gemalte Bild der Verzweiflung. Eine ganze Reihe solcher Bilder völliger Armut an Leib und Geist ist trostlos und „brotlos" in den letzten Jahren an uns vorübergegangen und hat Zeugnis gegeben, wie man dem Urbildlichen und Göttlichen abgewandt im Knechtsdienst der Naturwahrheit den Gottesdienst der Schönheit und Gott selbst vergessen kann. Noch mehr als die Malerei ist die Bildnerei von Hause aus an Maß und Form, Ruhe und Schönheit gewiesen. Aber auch sie ist aus klassischen Grenzen vielfach außer Rand und Band gekommen, aus dem Innerlichen ins Äußerliche, aus dem Edlen ins Gemeine, aus dem Heiligen ins Unheilige, aus dem Christlichen ins Heidnische verschlagen.

Sehen wir uns näher um nach dem, was von eigentlich religiösem, evangelischem Inhalt unter den dreitausend ausgestellten Arbeiten zu bemerken war. Wie Leistungen höhern Stils aus dem Gebiete der Geschichte überhaupt fehlten; so zeigte sich auch aus dem Gebiete der heiligen Geschichte Vollbefriedigendes nicht. Für die große Mehrzahl der heutigen Künstler — und nicht für sie allein — scheint es keine heilige, keine biblische Geschichte mehr zu geben. Vorweg scheint es, daß das sonst so bilderquellreiche Alte Testament deutscher wie fremder Kunst ein mit sieben Siegeln versiegeltes Buch geworden ist, so wenig ist es in der Ausstellung vertreten gewesen. Und wie vertreten? „Das Paradies" von Thoma in Frankfurt ist eine liebliche Landschaft, in welcher die Tiere in traulichem Verkehr mit dem in anerschaffener Unschuld prangenden ersten Menschenpaar vereint sind. In der „Vertreibung aus dem Paradies" stellt Franz Stuck in München, (von welchem wir früher jenen ingrimmigen, fürchterlich lächerlichen Luzifer gesehen haben,) die mit ihrem reichen Haar Gesicht und Brust verschleiernde Anfängerin der Sünde recht vollgültig von der hintern Seite dar, wie sie traurig langsam

Digitized by Google

aus Eden in die Öde wandert. Ihr Mann stützt reuig und schämig die herabgesunkene, vom Haar überhängte Stirne mit der Linken, während er, die Rechte auf die Schulter der „Männin" legend, mit ihr den herben Gang zur Arbeit im Schweiß des Angesichts geht. Der Cherub in langer dürrer Menschengestalt mit mächtig breiten, auf dem Boden sich krümmenden Flügeln, über die ein breiter Lichtstreifen vom Himmel herabfällt, und mit einem Lichtschein um den kurz und schwarz behaarten Kopf, hält steif ein riesiges, mit der Spitze auf den Boden gesenktes Flammenschwert gleich einem Zaunstecken wie ein alter Landsknecht seinen Zweihänder vor sich her — „zu bewahren den Weg zu dem Baum des Lebens!" Zu diesen einzigen zwei deutschen Gemälden zum Alten Testament hat der Franzose Bonnat in Paris noch einen Simson gefügt. Das recht gut gemalte Bild zeigt ihn, wie er ganz nackt einen Löwen niederwirft, der mit seiner Pranke nach ihm aufwärts greift. —

Zum Neuen Testament hat Höcker in München sein farbenduftiges Gemälde der „Verkündigung" an die im Dämmerlicht vor ihrer Behausung auf den Knieen liegende jungfräuliche Maria wieder ausgestellt. — Ein eigenartig den Alten nachgebildetes, doch in Haar, Haltung und Gewandung ziemlich modern aussehendes, poetisch anmutendes Gemälde ist „Der erste Kuß" von Otto Seiz in München. Da sitzt, im offenen Stalle Bethlehems, Maria nächtlich eingehüllt und küßt das neugeborene, noch nicht in die Windel gewickelte Kind, ehe sie es in die vor ihr stehende Krippe legt. Lichte Engel flattern vom Himmel oder stehen unten zur Seite, um das gottselige Geheimnis dieser Geburt zu schauen und zu bejubeln. Joseph aber steht nur als ruhiger Zuschauer, die Hände auf den Krückstock legend, hinten an der Bretterwand. — Was bedeutet nun aber „die Frau des Zimmermanns" von Adolf Hölzel in Dachau? In dürftiger Stube liegen auf der Bank ein Beil, auf dem schubladenlosen Tisch ein Hobel und, wie auch auf dem Boden, Hobelspäne. Eine gering gekleidete Frau sitzt zusammengesunken, nach ihrem Kind auf dem Schoße niederblickend, wie verlassen da, hinter ihr steht im Winkel eine Korbwiege, neben ihr an der Wand hängt eine Säge. Ihr Mann scheint ausgegangen oder gar schon gestorben? Wenn diese arme Zimmermannsfrau die Mutter Jesu vorstellen soll, so ist sie gründlich der Rolle der „Gottesmutter" enthoben. Freut sie sich des Kindes oder trauert sie? Von irgend einem Strahl der die Hirten auf dem Feld umleuchtenden Klarheit, von der aus Engelsmund verkündigten „großen Freude" scheint in diese Handwerkerstube nichts hinein.

Unverblümt stellt der Meister der neuen Schule, Fritz von Uhde, die Maria als armes, alltägliches Weib mit Mann und Kind auf der „Flucht nach Ägypten" dar. Nächtlicherweise enteilt das traurige Paar dem geringen Bethlehem an trüb beleuchteten Häusern vorbei auf beschneiter Straße. Unbedeckten Kopfes, in dürftigem Anzug, das Kind notdürftig eingehüllt an der rechten Schulter haltend schreitet sie mühselig voran, neben ihr geht am Reisestab mit verbrauchtem Hut auf dem Kopf, in einem alten Mantel und in aufgestülpten Hosen Joseph daher, wie nur irgend ein ausgetriebener Handwerker oder ein armer Handelsjude vom schlechten Geschäft oder schlechten Markt heim zieht, wortlos, freudlos. Die alten

Maler haben doch dem Joseph einen armen Esel mitgegeben, der das Weib und Kind durch die Wüste tragen sollte. Bei Fritz von Uhde muß Joseph ein völlig abgebrannter Flüchtling sein. Ist das nicht die Flucht der Malerei vor allem Ideal, vor aller Dichtung nicht bloß, sondern auch vor aller glaubhaften Wahrheit? Wen überzeugt, wen erhebt solch ein Bild? Es wird den Gläubigen ein Ärgernis, den Ungläubigen eine Thorheit sein. — Der schon genannte Thoma hat dagegen die „Ruhe auf der Flucht" den alten Meistern abgesehen. Wenn er auch ihre Kindlichkeit und Heiterkeit nicht erreicht, so läßt er doch ihres Geistes und Gemütes einen Hauch verspüren. In der Vollmondsnacht sitzt Maria, keine Schönheit, aber würdig und gut bürgerlich angethan, reisemüde bei Mondschein in offenem Felde mit dem schlafenden Kinde auf dem Schoße an einem Baumstamm, über dem auf lichter Wolke vier kleine nackte Bengel mit Engelsflügeln hellauf geigen und pfeifen, während Joseph an der rechten Seite des Baumes mit breitem Reisehut auf dem gesunkenen Kopfe im guten warmen Mantel dem Schlaf des Gerechten anheimfällt.

„Der verlorene Sohn" von Hermann Neuhaus in München sitzt in einsamer Bergweide, in der sich zwei Schweine letzen, auf steinigem Boden, barköpfig und barfuß, in altem, doch nicht zerrissenem Beinkleid, den gebeugten Kopf in die Hände stützend und über sein selbstverschuldetes Elend weinend. Der ganzen Erscheinung nach ist es ein Kind der Gegenwart, ein Thunichtgut, der nach allem Saus und Braus in Amerika mit Steinklopfen oder Schweinehüten sein elendes Leben zu fristen sucht. Es ist ein gut gezeichnetes, wohl gemaltes, aus der alten Bibel in die neue Zeit eindrücklich übersetztes Bild. Weniger ansprechend ist der „Ostermorgen" des Dresdener Malers Paul Kießling mit seiner Magdalena, die vor der Grabeshöhle kniet und nach dem in weißem Gewande und in dürftiger Gestalt erscheinenden Auferstandenen sich umschaut.

Graf Rudolf von Rex in München hat „Das heilige Abendmahl" ausgestellt in einem länglichen Gemälde, das die vorn auf der Bank mit dem Rücken uns zugekehrt sitzenden vier Jünger nur in Halbfigur auf der Bank sehen läßt; auf der andern Seite des Tisches sitzt Jesus zwischen zwei Jüngern, daneben stehen drei andere, an den Schmalseiten des Tisches sitzen zwei mit gefalteten Händen, der eine sich über den Tisch hinbeugend, der andere sich darauf stützend. Im ganzen nach der Auffassung Uhdes, obschon nicht seines scharfen Gepräges.

Das ist die deutsche biblische Kunst im Glaspalaste vom Jahre des Heils 1891. Zur katholisch-religiösen gehört die „Pieta" des Pragers Leo Lerch, welcher die schmerzenreiche Mutter gemalt hat, wie sie knieend des auf der Erde liegenden toten Sohnes Oberleib vom Boden aufhebt, um ihm den letzten Kuß auf den bleichen Mund zu drücken. Eine Reihe sonstiger katholischer Kloster-, Kirchen-, Kinderprozessions- und Wallfahrtsbilder, Heiligen-, Opferkerzen-, Chorknaben-, Wegzehrungs-, Himmelfahrtsfest-, Feiertagsmeß- und Friedhofbilder lassen wir in ihrem Wert. So auch den „wunderthätigen Schrein" von W. H. Barlett in London am Fuße eines alten Steinkreuzes, wohin eine Mutter in heller Mondnacht ihre Tochter gebettet hat und auf den Knieen ihr Heilung erbetet, während ihr junger Sohn im Grase schläft.

Unverſtändlich blieb uns Wilhelm Steinhauſens „Allegorie." Da ſtehen auf blumiger Au vor einem dünnen Bäumchen zwei nackte Männer und ſchauen, wie ein knieender dritter, ſelig gen Himmel, daneben kniet ein Engel, wie es ſcheint mit einem Kranz in den Händen. Im Hintergrund iſt eine Gruppe ſtehender und knieender, ebenfalls nackter Geſtalten, deren eine den Kopf in die Hände birgt, eine von einem Engel aufgerichtet wird. Bedeutet das in trockener Temperafarbe ſorgſam ausgeführte Gemälde die Auferſtehung des Leibes? — Ein anderes Rätſel hat Compton in Feldaffing den Beſchauern aufgegeben mit ſeiner „Gebirgslandſchaft" ohne alle Figur und mit der Beiſchrift: „Jeſaia Kap. 55, 12." Dieſes Prophetenwort lautet: „Berge und Hügel ſollen vor euch her frohlocken mit Ruhm und alle Bäume auf dem Felde mit den Händen klappen." Alſo wohl die herrliche Gottesnatur eine Weisſagung auf die einſtige Verklärung der Welt?

Ein eigenartiges Gemälde hat Albert Edelfeldt aus Paris eingeſandt mit ſeiner Maria Magdalena „nach einem Finländiſchen Volkslied." Chriſtus in der Geſtalt eines armen Hirten, mit dem Knotenſtock in der Hand, begegnet am Rande eines Haines einem Mädchen und ſagt ihr, wer er ſei. Sie hält ihn für einen Betrüger; er aber ſagt ihr „alle ihre Sünden", da fällt ſie vor ihm nieder in Reue und Glauben. —

Ein echt proteſtantiſches und echt künſtleriſches Gemälde iſt „Eine erſte Kommunion zu Ockholm in Nordſchleswig" von Chriſtian Ludwig Bokelmann in Düſſeldorf. Wie in dem einfachen Kirchlein fünf Konfirmandinnen beſcheiden geſchmückt, innerlich geſammelt, kindlich ernſt den Altar umſtehen, auf dem zwei Lichter brennen und an dem der würdige Pfarrherr einer den Kelch reicht, das iſt ein durch meiſterhafte Ausprägung der Züge, durch die Reinheit und Einfalt der darin ausgeſprochenen Empfindung ein tief anſprechendes, wahrhaft erquickendes Bild.

Ein ähnliches Gemälde iſt das von Paul Crodel in München, den ſeine Bilder „Vorfrühling" und „Am Ufer der Maas" und „Dortrecht an der Maas" als Niederländer kennzeichnen. Es ſtellt ein Abendmahl nach reformiertem Brauch dar, bei welchem den anweſenden Kommunikanten die Kelche in die Hände gegeben werden.

Die religiöſe Bildhauerei iſt vertreten durch eine Madonna mit Kind in flach erhabener Arbeit von Werner Ackermann, einem Schweden in Rom. Die — wohl blonde — Mutter in einfacher Schönheit und Haltung ohne jeden konfeſſionellen Anſtrich ſchaut ſtillen Ernſtes hernieder auf das in ihren Armen liegende, das rechte Ärmchen zu ihr erhebende Kind. Ein ſo anſprechendes wie anſpruchsloſes Gebilde. Von Georg Buſch in München war zu ſehen die Gipsfigur einer auf dem Scheiterhaufen knieenden, mit gefalteten Händen ſchmerzvoll emporſchauenden heiligen Apollonia und eines knieenden, im Gebetbuch leſenden, frommen Mädchens. Friedrich Beer in Paris hat ein marmornes Standbild „Panem propter Deum" ausgeſtellt: der junge Martin Luther in Magdeburg als Kurrentſchüler im Jahr 1497. Von Brüll in Berlin iſt eine „Eva" in Erz, von Hildebrand in Florenz ein Steinrelief „Kain und Abel", von Lepcke in Berlin „Eva mit der Schlange," von Vastagh in Peſt eine „Märtyrerin". Un-

beſchaulich und unerbaulich war das von Myſlbek in Prag gelieferte Gipsmodell eines lebensgroßen Gekreuzigten, deſſen Haupt und Haar ſchauerlich herunterhängt.

Wie eine Ironie erſchien uns der „Diogenes" („für Beleuchtungszwecke") in der Haupthalle des Glaspalaſtes von Lampel in München, der auch ein Bildnis Döllingers und eine Sybille aus Gips ausgeſtellt hat. Der in Gips geformte alte häßliche Weiſe, der am hellen Tag mit der Laterne Menſchen ſucht, ſteht an dem vier Lampen tragenden Ständer, mit der Hand in den langen Bart greifend und ohne Zweifel ſich beſinnend über die Vorzüge heutiger chriſtlicher Kunſt gegenüber der alten heidniſchen. Dieſe iſt zumal mit Böcklins farbenvollem aber geiſtloſem „Centaurenkampf", mit ſeinem noch widerlicheren Centaur, der ſich vom Dorfſchmid den Huf beſchlagen läßt, mit ſeinem ſiſchenden Pan, mit ſeiner Clio und Meduſa, mit ſeinen Sirenen und Amoretten überreichlich vertreten.

Alles in allem zeigte auch dieſe Ausſtellung, wie ſehr die eigentlich chriſtliche, die bibliſch erbauliche Kunſt aus dem öffentlichen Leben des deutſchen Volkes gewichen iſt. Zu einem Ölgemälde dieſer Art hat das deutſche Haus, wo es Chriſtliches noch verlangt oder zuläßt, zur Zeit weder Mittel noch Gelegenheit; es müſſen die nachbildenden Künſte aushelfen. Freilich iſt da auch in ernſteren Kreiſen heut eine ſogenannte mehr menſchlich annähernde, gefühlsweiche Kunſt viel beliebter als die markige Kraft eines Albrecht Dürer. Aber wenn ſolche Bilder nur in gläubiger Auffaſſung und ſo gut als möglich nach den Vorbildern alter chriſtlich klaſſiſcher Kunſt ſich darbieten, begrüßen wir ſie dankbar. Evangeliſche Kirchen gewähren einem Ölgemälde nur ſelten Raum; am eheſten noch wird „Luther und Melanchthon," kaum je ein Gottesmann der Bibel verlangt. Doch werden für norddeutſche evangeliſche Kirchen noch immer auch neue Altarbilder beſtellt.*) Mit Freuden haben wir jüngſt vernommen, daß der deutſche Kaiſer der neu erbauten Lutherkirche zu Hörde in Weſtfalen ein von Profeſſor Werner gemaltes Altarblatt mit der Darſtellung des Auferſtandenen geſchenkt hat.

---

*) Der ehrwürdige Profeſſor Paul Händler in Berlin hat im Jahr 1887 ſein ſchon öfter begehrtes Bild „Chriſtus und Petrus auf dem Meer" mit den Apoſteln Paulus, Petrus und Johannes auf den Seitenflügeln, für die Garniſonkirche zu Neiſſe in Schleſien gemalt, 1888 das Mahl zu Emmaus für die Kirche zu Feddenwarten bei Wilhelmshafen, 1889 wieder Chriſtus und Petrus auf dem Meer für die Kirche zu Jagow in der Mark Brandenburg, den leidenden und den auferſtandenen Chriſtus in zwei Bildern für die Invalidenhaus-Kirche zu Berlin, 1890 für die von Schinkel erbaute evang. Kirche zu Thorn an der Weichſel ein großes und für Pobethen bei Königsberg in Preußen ein kleines Bild der Auferſtehung Chriſti. Im Jahr 1891 entſtand eine andere Darſtellung desſelben Gegenſtandes für den Vorort Berlins, Wilmersdorf, und die Großzeichnung und Farbenſkizze zu dem Chorfenſtergemälde für die gotiſche alte Ulrichskirche in Magdeburg, welches im untern Teile die Begegnung des Auferſtandenen und der Magdalena, im größern darüber die Himmelfahrt Chriſti darſtellt und in der Glasmalereianſtalt von Ferd. Müller in Quedlinburg ausgeführt wird. Ein ohne Auftrag gemaltes Bild: „Petri wunderbarer Fiſchzug," noch im Beſitz des Künſtlers, iſt in einem Münchener Verlag durch Lichtdruck veröffentlicht. Auch in Dresden hat noch die ideale chriſtliche Kunſt ihre Jünger und Gönner, und ſelbſt München hat vom Ausſtellungsſtrom ſich noch nicht ganz abwendig machen laſſen von der edeln hohen Formenſprache, welche der gläubigen Gemeinde die vertraute iſt und in welcher dieſe an heiliger Stätte die heiligen Geſtalten zu ſchauen begehrt.

Als einen erfreulichen Fortschritt begrüßen wir, daß neuerdings doch auch die Malerei an Wänden und Decken evangelischer Kirchen in biblischen Bildern und Sinnbildern eine Gehilfin der Predigt sein und mitwirken darf zur Bewährung des Wortes: „Was das Auge schaut, glaubt das Herz."

Am allermeisten hat die Glasmalerei zu dieser unserer Zeit gewonnen. Selbst die kleinste Kirche muß jetzt ihr gemaltes Fenster haben. Und große Mittel werden auf solchen Schmuck für größere Kirchen verwendet in heller Stiftungsfreudigkeit. Eine Menge von kleineren und größeren Glasmalerei-Anstalten beschäftigt in Nord und Süd, in Ost und West fleißige, mehr oder weniger kunstreiche, Hände. Glück zu! Und gesegnet seien die frommen Besteller und treuen Arbeiter, denen es nicht bloß um äußeren Glanz, Ruhm und Gewinn, oder um Modesucht zu fröhnen, dabei zu thun ist. Hüte sich nur die Kunst, in die Wege und Stricke jener ungeistlichen, unschönen, gemeinen Naturhaftigkeit zu fallen, an der heutige Kunst so viel krankt, und zu der die Jungen so gern schwören. Wer in und für Kirchen malen will, der soll das thun nach dem Wort an Mose beim brennenden Busch in der Wüste. Auch mittelaltertümelnde „Stilgemäßheit" ist ein Irrweg. Kein heutiger Maler wird es den alten Mustern ganz gleich thun, entweder ist sein „stilgemäßes" Thun tote Nachahmerei oder Zwitterwerk. Die Art und Tracht der Gegenwart ist zu unkünstlerisch, als daß die Gestalten der Bibel in sie gekleidet werden könnten. Dagegen wird kirchliche Malerei am sichersten fahren, wenn sich edle klassische Form mit biblischer Einfalt und Innigkeit vermählt. In Ewigkeit wird ein Pfannschmidt allem Volk mehr gefallen, verständlich und erbaulich sein, als ein Fritz von Uhde oder seinesgleichen.

Auch das ist hocherfreulich, daß neuerdings die Bildhauerei mehr und mehr zur Mitwirkung an und in der Kirche kommt. Ein großartiges Beispiel hiefür sind die zweiundvierzig biblischen und die siebenundzwanzig reformatorischen Standbilder, welche die von Baurat Dr. O. Mothes in Leipzig in sechs Jahren erneuerte und verschönerte evangelische Marienkirche in Zwickau an Giebeln und Strebepfeilern zieren. Wir gedenken später Näheres darüber mitzuteilen, auch über die hochansehnliche, von Architekt Quentin aus Dresden wiederhergestellte, neu mit Bildhauwerken geschmückte Stadtkirche zu Pirna, wie heute über die neue Gartenkirche in Hannover. Im sparsamen Schwaben auch legt nicht bloß das Ulmer Münster — zunächst an seinen Chortürmen — sondern auch eine und die andere kleinere neue Kirche, wie die in Weilderstadt, Bösingen, Wannweil, die Friedhofkapelle in Reutlingen, bald auch die neue Friedenskirche in Stuttgart Zeugnis ab, wie die Bildhauerei erbaulich mit der Kirchenbaukunst zusammenwirken kann und soll.

Bisher hat die Baukunst fast alle Arbeit für die evangelische Gemeinde allein gethan und den Gewinn davon allein bezogen. Unübersehbar ist die Reihe von neuen Kirchenbauten, Erneuerungen und Wiederherstellungen (auf deutsch „Restaurationen", „Renovationen") auch des letzten Jahres in allen deutschen Landen. Es ist bald rührend, bald heiter zu vernehmen, wie Ort für Ort mit und ohne Mittel — oft genug auch, wie die Schwaben sagen, „zum Schmiedle statt zum Schmied" gehend — an das seit langen Jahren und Jahrhunderten Vergessene,

Dr. C. G. Pfannschmidt.

Verſäumte, Verwahrloſte und Verderbte die Hand legen will. Und wie viel giebt es darin noch zu thun landauf, landab! Mag es zweifelhaft ſein, wieviel wirklich religiöſer und kirchlicher Sinn oder wieviel Schauſtellung und Mode bloß dem neuen Aufſchwung zu würdigerer Geſtaltung der Stätten, da Gottes Ehre wohnen und des Herrn Wort und Sakrament gefeiert werden ſoll, zu Grund liegt — zumal, wenn „zeitgemäß" Kirchenbaulotterien, die doch gewiß nicht evangeliſch zu begründen ſind, die alten „Nothelfer" vertreten ſollen, — es wird doch ganz anders gebaut, der Sinn für Schönheit und Kunſt wird geweckt, und wenn auch allermeiſt zu alten Formen zurückgegriffen wird mit mehr Studium und Wiſſen als urſprünglichem Können und Finden, es geht doch vorwärts, und der Freund kirchlicher Kunſt mag wohl bei Vergleichung der Baukunſt vor noch fünfzig Jahren mit Hutten ſagen: Es iſt eine Luſt, jetzt zu leben. Darum, trotz all dem, was die Kunſtausſtellungen heute und morgen zu bemängeln und zu beklagen geben mögen: „Verzage nicht, o Häuflein klein." Dem Chriſten iſt, dem Chriſtlichen Kunſtblatt auch iſt Gott nach des Apoſtels Wort „Gott der Hoffnung."

Hoffen wir denn, der Geiſt, in welchem „der letzte Cornelianer" mit der Zeichnung an der Spitze jeder unſerer Nummern den Bund der Kunſt mit der Religion des Kreuzes nach der heiligen Schrift veranſchaulicht, und ewig Schönes in ſo manche Kirche gemalt hat, werde auch wieder unſere Kunſtjünger begeiſtern für das Urbildliche. Pfannſchmidts Andenken ehren wir zum Anfang dieſes Jahrgangs durch Nachbildung des trefflichen Reliefs, das ſein Sohn Friedrich in Berlin (auf Beſtellung der Stadt Mühlhauſen in Thüringen für deſſen Geburtshaus daſelbſt) modelliert hat.

Kirchen-Fenſtergemälde zu Altenweddingen bei Magdeburg.

Im Jahr 1890 iſt die hieſige evangeliſche Kirche mit einem gemalten Glasfenſter geſchmückt worden, deſſen Abbildung hier beigelegt iſt und das einer kurzen Beſchreibung in dieſen Blättern durchaus wert erſcheint, weil es ſehr wohlgelungen iſt und weil es ſehr weſentlich von den meiſten auf Kirchenfenſtern gegebenen Darſtellungen abweicht. Da dieſe Abweichung durch die Geſtalt unſrer Kirche bedingt iſt, bedarf es einer kurzen Beſchreibung derſelben.

Sie iſt vor 30 Jahren an den wohlerhaltenen, im Jahr 1259 erbauten Turm angebaut, ſtattlich, für eine Dorfkirche ſehr geräumig. Dreiſchiffige, ſtarke, brettumkleidete Holzpfeiler tragen das hohe Holzgewölbe des Mittelſchiffs und die, an der ganzen Länge und Breite der Nebenſchiffe ſich hinziehende Empore. Von beiden Seiten geben übergroße Rundbogenfenſter der Kirche Licht. Im Weſten ſchließt die Kirche mit der ſtattlichen Orgel und der Orgelbühne ab, im Oſten mit einer geraden Wand, an welche der Altar ſich anlehnt und aus welchem darüber die Kanzel hervorragt. Die Wand, welche mit den lebensgroßen Ölbildern des gekreuzigten und auferſtandenen Chriſtus von Profeſſor Händler, einem Altenweddinger, geſchmückt iſt zu ſeiten der Kanzel, ſteigt bis zur halben Höhe der Kirche auf und hat hinter ſich eine Eingangshalle mit hohem Doppelportal. Über dieſem befindet ſich ein großes, die ganze Breite des öſtlichen Giebels einnehmendes Rundbogenfenſter, welches, ſechs Meter breit, drei Meter hoch,

über die Altarwand und Kanzel hinweg in das Schiff der Kirche hineinschaut. Dieses Fenster war von Anfang mit weißen, gelben und roten Scheiben verglast. Ein edles Mitglied der Gemeinde entschloß sich, das Fenster durch ein künstlerisch ausgeführtes Glasgemälde zu schmücken. Der Stil der Kirche, der ungewöhnlich breite Raum, welcher auszufüllen war, der Platz über der Kanzel, das Vorhandensein der beiden großen und schönen Ölgemälde zur Seite derselben lenkten die Wahl unter den vorgelegten Entwürfen auf eine Darstellung der Bergpredigt.

Der Heiland, in Mitte einer ihn umgebenden Jünger- und Volksschar, auf einem Felsblock sitzend, die rechte Hand gen Himmel erhebend, verkündet, daß das Reich Gottes nahe herzugekommen. Nur ein schmaler mussivisch bunt gemusterter Streifen rahmt das Bild ein, sonst ist sein ganzer Raum erfüllt mit siebenundzwanzig annähernd lebensgroßen menschlichen Figuren. Hier ist nicht ein gläserner Fenstervorhang, dessen Muster die architektonischen Gezierden der Kirche gleichsam fortsetzen, und auf dem ein oder mehrere Figuren meist den geringsten Raum einnehmen, wie das bei den meisten bunten Glasfenstern der Fall ist. Hier ist ein, eine große Handlung darstellendes, für sich selbständiges Gemälde, wie dasselbe der große auszufüllende Raum nicht bloß zuließ, sondern forderte. Die Augen der ganzen Gemeinde, wenn sie sich dem Altar und der Kanzel zuwenden, müssen sich zugleich auf das Fenster richten. Dem, welcher im Westen durch den Turm in die Kirche eintritt, leuchtet das ganze Gemälde auf fast vierzig Meter Entfernung entgegen; auch die, welche sich in der Nähe des Altars befinden, sehen noch die gen Himmel weisende Gestalt des Heilandes, nicht aber die ihm zuhörenden Jünger, welche ihnen hinter der Kanzelkrönung verschwinden. Die fast lebensgroßen Figuren sind einem nicht kurzsichtigen Auge im ganzen Raum der Kirche sehr wohl erkennbar, zumal wenn das kräftige Morgenlicht sie durchstrahlt, weit mehr, als bei einem noch so schönen Ölgemälde der Fall sein könnte. Von der Porkirche aus in größerer Nähe betrachtet, tritt der Ausdruck der Gesichter lebendig hervor. Die treffliche Gruppierung der stehenden, knieenden und sitzenden Personen, welche die Gestalt des Heilandes in freiester, natürlichster Weise hervortreten läßt, ist aus der Abbildung erkennbar genug. Alle sind durch die Gewalt seines Wortes an ihn als den lebendigen Mittelpunkt gestellt, aber jede Gruppe bildet ein besonderes Ganzes für sich, nicht bloß durch ihr räumliches Beieinandersein, sondern auch durch Zustimmung oder durch Ablehnung des gehörten Wortes, wie sie sich in den verschiedensten Abstufungen in Gesichtsausdruck, Gebärde und Körperhaltung der Einzelnen deutlich darstellt. Von den lauschenden Kindern neben ihrer knienden Mutter, die dem Beschauer den Rücken zukehren und denen doch die gespannte Aufmerksamkeit anzusehen ist, bis zu dem greisen Apostel, dem die Himmelreichshoffnung von der ernsten Stirn leuchtet; von der jugendlichen Frau, die ganz in ihren Heiland versenkt, und der Matrone, welche die Worte alle in ihrem erfahrenen Herzen bewegt, bis zu dem Schriftgelehrten, welcher hämische Worte in seines Nachbars Ohr raunt und zu dem Beduinenhäuptling, welcher mehr mit neugierigem Staunen als mit Heilsverlangen auf den Heiland schaut, ja bis zu dem Säugling, welcher auf dem Arme seiner Mutter dem Gottesreich, welches den Kindern ist, entgegen zu träumen

ſcheint — durch alle dazwiſchenliegenden Stimmungen und Gedanken der auf dem Bilde dargeſtellten 27 Perſonen hindurch, iſt alles klar und beſtimmt auf den Heiland bezogen.

Die nicht bunte, ſondern durch mildere Töne den ſtrahlenden Glanz einzelner Gewandungen mäßigende Farbengebung, die richtige plaſtiſche Wirkung der kräftigen Schatten bringen die Verdienſte der Zeichnung voll zur Geltung und bewirken, daß das ganze Bild einen ſehr harmoniſchen Eindruck macht. Derſelbe wird keineswegs dadurch geſtört, daß der Herr und ſeine Apoſtel in der herkömmlichen wallenden Gewandung dargeſtellt ſind, die übrigen Perſonen mehr in ihrer natürlichen Kleidung. Dadurch wird eine ſonſt oft auch bei bibliſch-geſchichtlichen Bildern ſich einſtellende Einförmigkeit vermieden und das Zurechtfinden unter den Perſonen erleichtert. In dieſer Richtung hätte noch mehr gethan werden können. Es gelingt nicht, unter den anweſenden Perſonen die Mutter Maria und den in der allgemeinen Vorſtellung ſo beſtimmt ausgeprägten Apoſtel Johannes, der gewiß bei der Bergpredigt zugegen war, was von der Mutter Maria zweifelhaft iſt, herauszufinden. Auch Petrus und Andreas möchten wir leichter erkennbar hervortreten ſehen, wenn wir ſie auch in den rechts beiſeit dicht nebeneinanderſtehenden Männern mit faſt trüb ernſtem Geſichtsausdruck gefunden zu haben glauben. Der an ſich ſchöne Gedanke, daß hinter dem das Evangelium verkündenden Heiland die aufgehende Sonne erſcheint, iſt auf dem Glasgemälde nicht zu fogleich verſtändlicher Darſtellung gelangt, iſt auch wohl mit der bibliſchen Erzählung von der Bergpredigt nicht recht vereinbar. Doch das ſind ganz geringe Mängel, welche unſrer Gemeinde und mir beſonders die Freude an unſerm ſchönen Beſitz, die Dankbarkeit gegen die edle ungenannte Geberin und die Anerkennung des Verdienſtes, ſowohl des uns unbekannten Künſtlers, von dem der Entwurf herrührt, als deſſen, der ihn ausgeführt hat, des Inhabers der Anſtalt für Glasmalerei und Kunſtglaſerei, Ferdinand Müller in Quedlinburg, durchaus nicht ſchmälert.

Seinen beſondern Wert und eigentümlichen Charakter finde ich, um es mit einem Worte zuſammenzufaſſen, darin, daß das Gemälde durchaus evangeliſch iſt, evangeliſch in der milden geiſtigen Erhabenheit der Heilandsgeſtalt, evangeliſch in dem Ausdruck tiefer, aber nicht leidenſchaftlicher Ergriffenheit ſeiner Zuhörer.

Da auch der Preis des Fenſters im Verhältnis zu ſeinem Figurenreichtum, ſeiner bedeutenden Größe und der Trefflichkeit der Ausführung kein ſehr hoher iſt, würden vielleicht auch andere Kirchen, bei denen ein Fenſter über Altar und Kanzel in die Kirche hineinſchaut, oder die ſonſt kein beherrſchendes Ölgemälde anbringen können, einen ähnlichen Schmuck ſich ſchaffen. Auch eine Wiederholung des hier beſchriebenen Bildes in erheblich kleinerem Maßſtab würde einer Kirche zur Zierde, der Gemeinde zur Erbauung dienen. D. G. Eiſelen, Paſtor.

Die neue Gartenkirche in Hannover.

Am Anfang vorigen Jahres iſt die von Stadtbauinſpektor Hillebrand im frühgotiſchen Stil aus weißem Sandſtein erbaute neue Kirche auf dem Gartenkirchhof eingeweiht worden. Sie iſt beſonderer Erinnerung wert dadurch, daß in ihr in

rein evangelischer Weise auch die bildende Kunst als „Gehilfin der Predigt" zum Ausdruck gekommen ist.

Über der Pforte des Querschiffs ist in einem Halbrund der gute Hirte inmitten seiner Herde in halberhabener Art dargestellt. Der an der Westseite gelegene achtzig Meter hohe Turm ist der zweithöchste der lutherischen Kirchen Hannovers. Im Giebelfeld über dem westlichen Haupteingang ist von Bildhauer Gundelach das „Eins ist not," Maria zu Jesu Füßen und Martha geschäftig dienend, dargestellt. Oben ist der Giebel mit einem singenden Engel abgeschlossen. In den drei großen Chorfenstern sind die drei großen Heilsthatsachen des Evangeliums: die Geburt des Herrn, seine Auferstehung und die Ausgießung des Heiligen Geistes von Glasmaler Linnemann in Frankfurt a. M. gemalt. Der aus Sandstein gehauene Altar enthält im Hauptfelde die Einsetzung des h. Abendmahls, zu beiden Seiten Apostelfiguren, am hochragenden Kreuze die fast lebensgroße Figur des Gekreuzigten. Das Gewölbe des Chors ist mit Sternen bemalt, an der südlichen Chorwand ist Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen, an der nördlichen der auferstandene Jesus als Gärtner zu sehen. In der südlichen Chornische steht der Taufstein, von der nördlichen aus geht man in die große, fünfzig Personen fassende Sakristei, in welche das Altarbild aus der alten Gartenkirche, Jesus in Gethsemane, verbracht ist.

Die Kanzel südlich am Triumphbogen wird von sieben Granitsäulen getragen; an den vortretenden Ecken befinden sich die Gestalten der vier Evangelisten. Der hohe, reichvergoldete Schalldeckel trägt in der Mitte seines Aufbaues die Figur des lehrenden Heilands. Die großen, reichbemalten Rosenfenster in den Stirnseiten des Querschiffs sind gestiftet vom Herzog von Kumberland und seiner Gemahlin. Ihre Mittelfelder stellen die sieben Seligpreisungen und den Kinder segnenden Heiland dar. Die Ostwände des Querschiffes sind je mit einem Gemälde geschmückt, einerseits reicht Jesus dem sinkenden Petrus die Hand, andrerseits ist Jesus mit den Emausjüngern. Das breite Mittelschiff ist einfach edel bemalt, als Grundton ist die Farbe des Sandsteins beibehalten, nur die hervortretenden Teile sind mit bunten Farben verziert. Die schmalen Seitenschiffe sind unten nur als Gänge benützt; in der Porkirche ist beiderseits eine Sitzreihe angebracht.

Die Kirche ist auf 1000 Sitzplätze berechnet, giebt aber Raum für 1400 Personen. Von sämtlichen Sitzplätzen aus ist Kanzel und Altar sichtbar. Die Hörsamkeit ist vollkommen.

Die viersache Bekleidung für Kanzel, Altar und Taufstein — weiß, rot, grün, schwarz — ist im Henriettenstift unter Mitarbeit vieler Frauen und Jungfrauen der Gemeinde gestickt.

Nur eine große Opferfreudigkeit konnte die Kirche so reich ausstatten. Altar, Taufstein, Kanzel, Glocken, sämtliche Glasgemälde und Bekleidungen, die Malerei im Innern, die kostbaren Teppiche, ein Gesamtwert von 70 bis 80000 Mark, sind Stiftungen von Gemeindegliedern.

Das Hannover'sche Sonntagsblatt No. 18, dem wir obige Angaben entnehmen, enthält eine kleine Abbildung der Kirche. Mit ihrem, aus länglichem

Viereck sich hoch aufspitzenden, im Übergang zum achteckigen Spitzhelm von vier hohen Spitztürmchen, unten von zwei runden spitzen Treppentürmchen eingefaßten Turm, mit dem spitzen Dachreiter über dem mit prächtigem Rosenfenster südlich und nördlich geschmückten Querschiff, mit den zwei vieleckigen Treppentürmchen an beiden Chorecken, mit den vier Giebeln über den Seitenschiffen, mit den bedeutend angelegten und ausgeschmückten Pforten gewährt das Bauwerk ein würdiges, lebensvolles Bild von Kraft und Anmut.

Vom Ulmer Münster.

Im Jahr 1891 ist am Münster sowohl im Äußern als im Innern ein gut Stück weiter gearbeitet worden. Am Hauptturm sind die von unten zierlich aussehenden, in Wirklichkeit neun Meter — fast so hoch wie ein zweigeschoßiges Haus! — hohen Baldachine der vier Treppentürmchen des Achtecks und die acht großen, vom Fuße des Steinhelms aufsteigenden Fialen aufgebaut worden. Ferner wurde an Aufstellung der reichen Galerie des Achtecks gegangen, von welcher nun bereits sechs Seiten vollendet sind. Auf der Westseite ist der Turm nun bis zu ein Meter unter der Achtecksgalerie vom Gerüst befreit. — Am nördlichen Chorturm sind an den Strebepfeilern des Achtecks vier von Bildhauer Federlen aus Kehlheimer Kalkstein gehauene Standbilder der vier Apostel: Matthäus und Simon gegen Osten, Thomas und Thaddäus gegen Süden aufgestellt. — Auf dem Chor ist nach Abtragung des alten hölzernen Dachstuhls ein neuer eiserner aufgerichtet worden. Das neue Chordach ist bereits mit farbigen Ziegeln eingedeckt wie das Mittelschiffdach, welches in seinen einfachen geometrischen Formen und in seiner maßvollen Färbung von trefflicher Wirkung ist. —

Im Innern des Münsters ist von Maler Loosen an der einfachen Bemalung weitergearbeitet und die östliche Hälfte des nördlichen Seitenschiffs vollbracht worden. Die Einsetzung eines neuen, von Kaufmann Stollmaier in Trinidad, einem geborenen Ulmer, gestifteten gemalten Fensters mit den Bildern der Geburt Christi und der Anbetung durch die drei Weisen ist bereits in der Dezembernummer berichtet. Ein von Ulmer Patrizierfamilien gestiftetes Fenster mit den Bildern der Grablegung und Auferstehung ist in Ausführung begriffen in der Glasmalereianstalt von Burkhardt & Sohn in München. Ein weiteres Fenster mit den Darstellungen der Gefangennehmung und Ausstellung Jesu, welches Frau Kommerzienrat F. Bürglen, geb. Heim, stiftet, wird nach einem Entwurf von Professor Lindenschmidt in München von der Zettlerschen Hofglasmalerei-Anstalt ausgeführt. So werden im laufenden Jahre von den zwölf Fenstern des südlichen Seitenschiffes neun durch hochherzige Stiftungen mit Glasgemälden geschmückt sein, und nur noch das erste westlichste große Fenster, so wie die halben (Überthür-) Fenster, welche das vierte und das elfte in der Reihe sind, auf ihren Schmuck zu hoffen haben. Die Fenstergemälde schließen sich mit geringen Abweichungen der von Direktor Effenwein in Nürnberg, von Hofbaudirektor v. Egle und von Prälat Merz in Stuttgart dem Münsterkomite vorgelegten, im ersten der Ulmer „Münsterblätter" abgedruckten Vorschrift an. Hienach sollte dargestellt werden: 1. Verkündigung und Besuch bei Elisabeth (noch nicht da). 2. Geburt Jesu und die drei Weisen.

3. Bußpredigt des Johannes und Taufe Jesu, statt deren ist gestiftet der zwölfjährige Jesus im Tempel und die Kindersegnung. (4. Halbfenster, die Bergpredigt.) 5. Hochzeit zu Kana und Auferweckung des Lazarus. 6. Stiftung des h. Abendmahls und Gethsemane. 7. Geißelung, anstatt derselben: Gefangennehmung und Ausstellung. 8. Kreuztragung und Kreuzigung. 9. Grablegung und Auferstehung. 10. Himmelfahrt und Pfingstfest. (11. Halbfenster: Ausbreitung des Christentums.) 12. Luther schlägt die 95 Sätze an und steht vor Kaiser und Reich in Worms.

Bereits wenden sich nun Stifter auch dem nördlichen Seitenschiff zu, dessen zwölf Fenster Darstellungen aus dem Alten Testament erhalten sollen. Das sechste der mit Schöpfung und Paradies beginnenden Reihe, Mose auf Sinai und die Aufrichtung der ehernen Schlange (Ev. Johannes 3, 14) darstellende Fenstergemälde ist bei Glasmaler Burkhardt in München bestellt.

Zur Kirchengeschichte Deutschlands.

Das Kirchlein zu H. ist eines der vielen Gebäude aus dem Mittelalter, welches im Laufe verschiedener Zeiten durch ungeschickte Hände seines ursprünglichen Charakters beinahe vollständig beraubt wurde. Der Chor wurde ausgefüllt mit großem und kleinem Stuhlwerk, mit einem zur Sakristei dienenden pferchartigen Bretterverschlag und mit einer rohgezimmerten Orgelbühne. Im Schiff sind trotz der geringen Höhe zwei Porkirchen übereinander angebracht, und oben wie unten ist die Stuhlung so bunt durcheinander gewürfelt, als ob es weder Maßstab noch Richtscheit und Winkelmaß gegeben hätte. Von Künstlerischem nirgends eine Spur. Die Außenseite ist verunstaltet durch eine Porkirchenstiege am Westgiebel. Dieser ist oben mit einem mehr breiten als hohen viereckigen Fensterloch durchbrochen, unten ist neben der Thüre ein halbes Rundfenster (in senkrechter Richtung) zu sehen. In der südlichen Traufwand sind über und zur Seite der alten Spitzbogenthüre ein langes und ein kürzeres viereckiges Hauptfenster, neben und über diesen zwei kleine viereckige Fenster ohne alle Symmetrie und Harmonie. Von drei Seiten steckt das Kirchlein so tief im Boden, daß dieser auf der Nordseite sogar bis zur Porkirche reicht. Infolge dieser Lage ist die Luft im Kirchlein feucht und moderig. Dazu wurde vor Jahren bei Verbesserung der Staatsstraße auf die Lage des Kirchleins zu wenig Bedacht genommen. Die vielbefahrene Straße ist bis ganz dicht an die Thüre herangerückt, an den einzigen Ausgang für den unterhalb der Porkirche seßhaften weiblichen Teil der Gemeinde, welcher so den Gefahren raschen Straßenverkehrs ausgesetzt ist. Die neue Straße ist auch um etwa 30 Centimeter über den Kirchenboden erhöht worden.

Kirchenbauten in Preußen.

In Preußen sind von 1871 bis 1880 vom Staate erbaut worden 19 katholische und 76 evangelische Kirchen. Holzdecken haben 88, Gewölbe 8 Kirchen. Die kleinste Kirche hat 110 Sitzplätze, 90 unten, 20 auf der Porkirche, sie kostete 13250 ℳ, das Kubikmeter 11,8 ℳ. Von größern Kirchen hat

gekostet: eine mit 647 Sitzplätzen (377 unten, 270 oben) 75635 ℳ, das Kubikmeter 10,7 ℳ; eine mit 800 Sitzplätzen, (unten 470, oben 330) 76260 ℳ, ein Kubikmeter 17,9 ℳ; eine mit 860 (unten 790, oben 70) Sitzplätzen 53570 ℳ, das Kubikmeter 10,4 ℳ: eine andere mit ebenfalls 860, (unten 514, oben 346) Sitzplätzen 147362 ℳ, das Kubikmeter 23,2 ℳ. — Von den gewölbten Kirchen hat eine mit 175 (unten 150, oben 25) Sitzplätzen 18891 ℳ, das Kubikmeter 10,8 gekostet; eine andere mit 700 (unten 560, oben 140) Sitzplätzen hat gekostet 70829 ℳ, das Kubikmeter 14,5 ℳ. Eine gewölbte katholische Kirche für 896 Kirchgänger mit 216 Sitz- und 680 Stehplätzen hat 167867 ℳ, das Kubikmeter 16,6 ℳ; eine andere für 3500 Kirchgänger mit 800 Sitz- und 2700 Stehplätzen hat 243285 ℳ, das Kubikmeter 12,1, für einen Kirchgänger 69 ℳ gekostet. — Die Zwölfapostelkirche in Berlin enthält 1148, (unten 736, oben 412) Sitzplätze und hat 229198 ℳ, das Kubikmeter 19,3 ℳ gekostet. Die neue Kirche in Magdeburg-Sudenburg mit 650 Sitz- und 250 Stehplätzen hat 192329 ℳ, das Kubikmeter 20,8 ℳ gekostet. Die Kosten für ein Kubikmeter bewegten sich also zwischen 10 und 23 ℳ. Die Verschiedenheit beruht auf der Verschiedenheit der örtlichen Arbeitslöhne und Baustoffpreise und auch auf der größern oder geringern Kunstleistung. Im Durchschnitt kam bei 11 Kirchenbauten das Kubikmeter auf 15 ℳ.

Chronik.

Freiburg i. B. Am 13. Mai 1890 bildete sich ein Münsterbauverein, dem am 26. September Körperschaftsrechte erteilt wurden. Seine Stellung zur Staatsregierung, zum erzbischöflichen Ordinariat und zur Stadt wurde näher bestimmt am 9. April 1891. Die erste That des Vereins, der nun bereits 3400 Mitglieder und 35000 ℳ Einnahme hat, war — das Gesuch um Genehmigung einer Prämienlotterie. Sie wurde in der Weise genehmigt, daß in den Jahren 1891 bis 1896 jährlich 200000 Lose zum Preise von 3 ℳ zur Ausgabe und Prämien im Gesamtbetrag von 260000 ℳ zur Verlosung kommen sollen. Erstmals wird der Verein die Prämienlotterie im Jahre des Heils 1892 zu spielen haben, dann wird er an die Berufung des Münsterbaumeisters gehen und die Ausarbeitung eines Hauptplans für die Münsterwiederherstellung veranlassen. Der von dem Geheimen Hofrat Prof. Dr. F. X. Kraus bei der Hauptversammlung am 30. Juni erstattete Vereinsbericht schließt mit den Worten: Welches hohe Werk wäre jemals geschehen ohne Kampf, und wem ist jemals ein großer Wurf gelungen, der nicht sich selbst und seiner Kraft Schweres zugemutet hat? Vergangene Geschlechter richten sich im Grabe auf, um aufzumerken auf unser Beginnen: sie prüfen den Mann von heute, ob er, wie unsere Väter sagten, noch „ungehabt und ungestabt" zu gehen vermöge. — —

Bei der Lotterie zu Gunsten der Münsterwiederherstellung werden in jeder Ziehung außer den Geldpreisen Kunstgegenstände im Gesamtwert von 45000 ℳ zur Verlosung kommen. Anmeldungen von Kunstwerken werden bis zum 10. Januar 1892 für die im April vorzunehmende erste Ziehung vom geschäftsführenden Ausschuß angenommen. Es können Gemälde, Bildhauereien, Arbeiten der Goldschmied- und Webekunst, überhaupt der Kleinkunst sein, sowohl religiöse als weltliche Gegenstände. Der Anmeldung ist eine kurze Beschreibung, womöglich auch eine Photographie des Kunstgegenstands beizugeben.

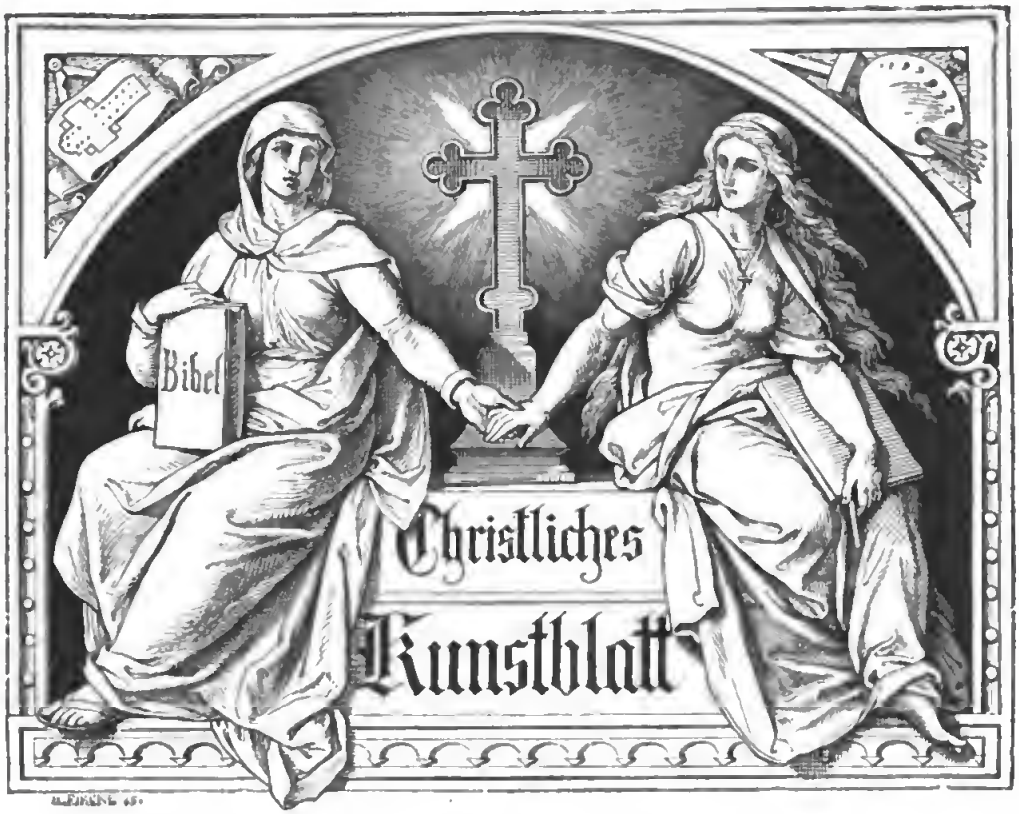
New-York. Bei der Versteigerung der Gemälde des Russen Wereschagin, welcher vor zwei Jahren alle amerikanischen Städte besuchte und der Held des Tages war, erlangten seine „Nihilisten am Galgen" nur 1500 Dollar, die „Heilige Familie," welche seiner Zeit so großes Aufsehen und schweres Ärgernis erregt hat, nur 1300 Dollar, die weltberühmten Bilder von Plevna und vom Schipkapasse gar nur 500 Dollar. Alle 111 Bilder erzielten zusammen 68451 Dollar nur, weil von Rußland Aufträge zum Ankauf gewisser Bilder gekommen waren.

Inhalt: Rückblick. Mit Bild. — Kirchen-Fenstergemälde zu Altenweddingen bei Magdeburg. Mit eingeklebtem Bild. — Die neue Gartenkirche in Hannover. — Vom Ulmer Münster. — Zur Kirchengeschichte Deutschlands. — Kirchenbauten in Preußen. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Digitized by Google

1. Februar 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 2.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Zur Glockenkunde.

Das Christliche Kunstblatt hat im vorigen Jahr einen Lorbeerkranz niedergelegt auf das Grab des Mannes, welcher unter dem Strohdach des evangelischen Pfarrhauses in Fröhden bei Jüterbog vierundvierzig Jahre lang mit Wort und Schrift weit über seine Gemeinde hinaus gewirkt hat. Derselbe hat auch, nachdem mit dem Hause all seine gelehrten Sammlungen durch eine Feuersbrunst zerstört waren, noch im Ruhestand als Achtzigjähriger „bis zum letzten Hauch in rastloser Arbeitsamkeit, unbeirrter Ruhe und Besonnenheit, in großartiger Bescheidenheit, in christlicher Weisheit auch vom Gegner gern lernend," das weite Gefild seiner wissenschaftlichen Lebensarbeit bebaut. „Zur Erinnerung an Heinrich Otte" hat nun die Historische Kommission der Provinz Sachsen eine Darstellung seines Lebens und Wirkens von Dr. Jul. Schmidt nebst dem von Otte hinterlassenen Bruchstück einer Abhandlung „Zur Glockenkunde" als Neujahrsblatt

(bei Otto Hendel in Halle 1891) veröffentlicht. Aus einer autographierten Einlage zu Seite 11 ersehen wir mit Rührung, wie der Mitherausgeber der fünften Auflage von Ottes Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, welche in keiner Bücherei evangelischer Theologen fehlen sollte, H. Oberpfarrer E. Wernicke in Loburg bei Magdeburg, den Satz, nach dessen ersten zwei Worten dem greisen Otte die Feder für immer entfiel, und die Abschrift des weitern Aufsatzes vollendet hat mit seiner, den schönen, klaren Zügen des Altmeisters verwandten Handschrift genau nach dessen druckreifen Aufzeichnungen, zu deren Anmerkungen er nur einige wenige Zusätze zu machen hatte.

„Glockenkunde" ist der Titel des überaus inhalts- und lehrreichen Werkes, welches Otte zuerst im Jahr 1858 als Pfarrer in Fröhden und dann in zweiter verbesserter und vermehrter, mit Holzschnitten und zwei Steindrucktafeln beleuchteter Auflage bei T. O. Weigel in Leipzig 1884 als Ehrendoktor der Theologie und Philosophie im Ruhestand zu Merseburg herausgegeben hat. Das Buch ist von hohem Wert für kirchliches Leben und Wissen, für Kunst- und Sittengeschichte. Allgemein verständlich, wie für Geistliche so für Laien, belehrt es gründlich über Geschichte, Gebrauch, Kunst der Formung und Gießung, Gehalt, Gestalt und Gewicht im Verhältnis zu Klang und Ton der Glocken nach Ergebnissen der Rechnung und Erfahrung, auch über ihre Behandlung und über Ausbesserung von Sprüngen. Wir glauben manchen Lesern einen Dienst thun zu können, wenn wir aus dem reichen Inhalt einiges hier ausheben.

Eine Übersicht über den Glockenreichtum der einzelnen Länder zeigt Rußland als das glockenreichste, tönendste Land, das auch die größte aller Glocken in dem Tsar Kolkol in Moskau vom Jahr 1734 mit einem Gewicht von fast 400000 Pfund besitzt. Die Kaiserglocke des Kölner Doms von 1874 wiegt 525 Zentner, die Erfurter „Gloriosa" von 1497 wiegt 275, die „Pummerin" des Stefanturms in Wien von 1558 wiegt 208, die „Osanna" in Weingarten von 1490 wiegt 138, die große Paulsglocke in London wiegt 104, die „Dominica" im Magdeburger Dom von 1575 wiegt gleich wie der „Blasius major" von 1502 im Dom zu Braunschweig 100 Zentner. Das Verzeichnis namhafter Glockengießer vom dreizehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert füllt achtunddreißig enggedruckte Seiten und ist noch lange nicht vollständig. Vor dem sechzehnten Jahrhundert hat sich nur selten ein Meister auf einer Glocke genannt. Zu jener Zeit kamen die berühmten Gießereien in Mainz, Köln, Münster, Hildesheim, Erfurt, Freiberg, Nürnberg, Augsburg, Regensburg ꝛc. auf, in denen, wie auch schon früher, die Gießkunst sich durch ein Geschlecht Jahrhunderte lang fortgeerbt hat.

Die mittelalterlichen Inschriften sind einfach, kurz, bescheiden, kraftvoll, ebenso die Verzierungen. Nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts wurden die Glocken mit weitschweifigen, abgeschmackten Inschriften bedeckt und mit breitem Wappenwerk überladen. Bis ins vierzehnte Jahrhundert waren die Inschriften in Latein. Eine der frühesten deutschen hat eine Glocke vom Jahr 1306 im Dorf Ersingen in Oberschwaben und lautet: O Maria, gottes celle, hab in hnot, was ich überschelle. Sehr häufig ist der „englische Gruß" Ave Maria, deutsch auf einer Glocke zu Altheim bei Ulm: „Maria griest seist du." Eine

ſchon im dreizehnten, noch mehr im fünfzehnten Jahrhundert beliebte Glockeninſchrift iſt: O rex gloriae Christe veni cum pace, auf deutſch „König der eren kum uns in fried und ſei uns gnedig." Seit der Reformation wählten die Evangeliſchen mit Vorliebe den Spruch: „Gottes Wort bleibt in Ewigkeit," oder das Bekenntnis der Rechtfertigung durch den Glauben allein. Hin und wieder kommt auch vor: „Gottes Wort und Luthers Lehr' vergehet nun und nimmermehr." Auf evangeliſche wie auf katholiſche Glocken wurde im ſechzehnten bis ins achtzehnte Jahrhundert gerne geſchrieben: „Gott allein die Ehre." Te deum laudamus. „Ehre ſei Gott in der Höhe." „Alles was Odem hat, lobe den Herrn." Was ſicherlich das Würdigſte wie Einfachſte iſt. In ihren Inſchriften mußte die Glocke ſchon frühe auch mehr oder minder geſprächig ſagen, was ſie zu thun habe. Gewöhnlich ſteht dann dabei das fulgura oder fulmina frango, dem eine proteſtantiſche Glocke auch ausdrücklich entgegengeſetzt hat fulgura non frango.

Die Glocke bricht die Kraft des Blitzes kraft ihrer biſchöflichen Weihe. Seit der Zeit Gregors des großen Papſtes (600 n. Chr.) wurden Glocken wie andere kirchliche Geräte zum Dienſte Gottes förmlich geweiht durch Wort und Zeichen. Otte beſchreibt die Weihehandlung alſo: Der Biſchof, dem die Weihung allein zuſteht, tritt, vom Diakonus begleitet, im Amtsſchmuck, mit dem Hirtenſtab in der Hand zur Glocke, ſegnet Salz und Waſſer, ſtreut das Salz kreuzweiſe ins Waſſer, wäſcht mit dieſem die Glocke ab, ſpricht die ſechs letzten Pſalmen, ſtreicht mit dem rechten Daumen das heilige Krankenöl kreuzförmig auf die Glocke, trocknet dieſe wieder ab, ſtreicht mit dem rechten Daumen außen auf die Glocke ſieben Kreuze mit dem Öl, innen mit dem Chryſam und ſpricht jedesmal dazu: Im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geiſtes. Nach Pſalmengeſang betet er, der allmächtige Gott wolle die Glocke mit himmliſcher Segnung durchgießen, damit noch ehe ſie ertönt, die feurigen Pfeile des Böſen zurückweichen und die Blitzſchläge u. ſ. w. Hierauf ſtreut er Thymian, Weihrauch und Myrrhen auf das Rauchfaß und ſtellt dieſes unter die Glocke. Nach der Einräucherung derſelben betet er: Chriſtus möge die Glocke mit dem Tau des heiligen Geiſtes durchgießen. Zum Schluß verlieſt der Diakonus den Abſchnitt Luc. 10, 38—42 von der dienenden Martha und von der Maria, die das gute Teil erwählt hat, welches nicht von ihr genommen werden mag. Dann küßt der Biſchof das Evangelienbuch und macht über der geweihten Glocke das Kreuz. —

Nicht die Kirchenlehre, ſondern der Volksmund ſpricht von Glocken-Taufe. Schon Karl der Große mußte im Jahr 789 verbieten, „daß Glocken getauft und Zettel an Stangen aufgehängt werden wegen des Hagels." Bereits im letzten Viertel des zehnten Jahrhunderts gab man den geweihten Glocken auch eigene Namen, meiſt Namen von Heiligen, häufig nannte man ſie Oſanna (öfters verwechſelt mit Suſanna) oder auch nach der Größe und dem Ton, ſowie nach der Zweckbeſtimmung der Glocke. Zu dieſer „Taufe" wurden auch Zeugen oder „Großpaten" gebeten; auch der „Taufſchmauß" fehlte nicht. Ein ſolcher koſtete für die Wein- und Meßglocke auf der Morizkirche zu Coburg im Jahr 1510 den Rat 114 Gulden. Die Abſtellung des großen Aufwands bei den Glockenweihen durch den Biſchof bildete 1522 den 51. Beſchwerdepunkt des deutſchen

Reichstags in Nürnberg gegenüber dem päpſtlichen Geſandten. Die Glockenweihe zu einem Volksfeſt zu machen verſtanden ſonderlich die praktiſchen Engländer: Man kehrte die Glocke um und füllte ſie mit einem Gemiſch von Bier, Rum ꝛc. und teilte daraus den Umſtehenden reichlich aus. Im Jahr 1863 wurden zu Dijon nach einer dreifachen Glockenweihe 23 Zentner Semmeln unter die Armen verteilt und von einer Galerie der Kathedrale herab eine halbe Stunde lang über 400 Pfund Bonbons unter die Menge geworfen, die ſich luſtig darum balgte.

Die mit dem heilbringenden Zeichen des Kreuzes geweihte, geſalbte, mit der Kraft des heiligen Geiſtes durchgoſſene Glocke verſcheucht kraft des biſchöflichen Gebetes, ſchon ehe ſie ertönt, die Teufel und die von ihnen erregten Wetterwolken laut der Weiheliturgie. Nach der Erklärung des Durandus, der im dreizehnten Jahrhundert über die Bedeutung der heiligen Gebräuche und Geſchäfte ſchrieb, fliehen die Teufel und ſtehen ab von Wetterſchäden, wenn ſie die Glocken läuten hören. So wurde das Läuten der Wetterglocke oder Donnerglocke allgemeine Übung und der Kirchendiener bekam dafür ſeine „Wettergarbe" oder ſein „Donnerbier." Zahllos ſind die hierauf bezüglichen Glockeninſchriften. Mit deutſchem Humor ſagt die Glocke zu Löſterm bei Gießen von ſich aus: Est mea vox bam bam potens repellere Satan. Der Glockenglaube blieb aber nicht bei Blitz und Hagel ſtehen. Die geweihte Glocke ſollte auch die Peſt und andere Krankheiten vertreiben, ja gegen Diebſtahl und weibliche Unfruchtbarkeit helfen. Aufgegoſſen wurde nicht bloß gewöhnlich das Kreuzeszeichen, vor dem der Böſe fleucht („wenn er anders davor fleucht," ſagt Luther), ſondern auch oft das apokalyptiſche A und Ω, die vier Buchſtaben des hebräiſchen Wortes Jehovah (das magiſche Tetragrammaton), der kabbaliſtiſche Feuerſegen AGLA und ſonſt unverſtändliche Zauberworte, auch die Namen der in alten Zauberformeln viel gebrauchten drei Könige Kaſpar, Melchior, Balthaſar, der drei „Wetterherren;" ferner der Titulus triumphalis: Jesus Nazarenus rex Judaeorum mit dem Zuſatz defende nos ab omnibus malis; auch das Wort aus dem Evangelium Johannes 19, 13 Consummatum est (Es iſt vollbracht), als zur Löſchung von Blitz und Feuer wirkſam. Auf das Vorübergehen der Wettergefahr, welches die geweihte Glocke bewirkt, bezieht ſich auch der auf einer Glocke der Magdalenenkirche zu Genf 1486 geſetzte Vers aus dem Evangelium des Lukas 4, 30.: „Und er ging mitten durch ſie hinweg", welcher Satz ſich auch auf Talismanen findet, denen man die Kraft zuſchrieb, den Träger unſichtbar durch Feindeshaufen zu bringen.

In alter und neuer Zeit iſt der würdigſte Schmuck einer chriſtlichen Kirchenglocke das Bild des Erlöſers, ſei es Bruſt- oder Kreuzbild. Seine Ausgeſtaltung folgte der geſchichtlichen Kunſt-Entwicklung. Ein merkwürdiges Bild des an ein belaubtes Kreuz als den Baum des Lebens Erhöhten hat von der frühgotiſchen Glocke des ſchwäbiſchen Dorfes Nellingen das Chriſtliche Kunſtblatt 1890 S. 51 abgebildet.

Anmutender als das aus dem weiten Gebiete des Glocken-Aberglaubens im achten Abſchnitt der Glockenkunde Geſammelte ſind die Glockenſagen. Schön ſagt Otte: das Volksgemüt hat im Ton der Glocke nicht den Klang des toten Erzes gehört, ſondern die Glocke bald frohlockend, bald klagend, bald ſtürmend,

bald zagend, bald heulend, bald wimmernd war ihm die mitfühlende und die vorahnende deutungsvolle Stimme eines geheimnisvollen, in höhern Gegenden heimischen Wesens. Wie die Kirche den Glocken persönliche Namen bei feierlicher Weihe beilegte, so schrieb ihnen das christliche Volk ein eigentümliches Leben und wohlthätiges Streben zu. Die Glocke liebt ihren Heimatsort und läßt sich nicht gern von ihrer Gemeinde trennen. Eine Glocke zu St. Pauls in Tirol sagt: „Anna Maria heiß ich, alle Wetter weiß ich, alle Wetter vertreib' ich, in St. Pauls bleib' ich." Als die zu Bernhardsweiler in einem Kriege geflüchtet und in einem Walde vergraben, nach hundert Jahren von Wildschweinen herausgewühlt und dann in einen Turm zu Dinkelsbühl gehängt war, ließ sie beim Läuten nur ein schwaches Tönen hören, welches lautete: „Anna Susanne, zu Bernhardsweiler will ich hange." Als man ihren Willen gethan, nahm sie beim ersten Läuten ihren schönen, kräftigen Ton wieder an. Das sind nur einige Beispiele der volkstümlichen Glockendichtung, welche als ärgsten Glockenfeind den Teufel kennt, das Läuten der Kirchenglocken als segenbringenden Augenblick klug benützen heißt, die Glocken durch ihr Selbstläuten ohne menschliches Zuthun als Todesboten oder als Gewissenswecker fürchtet, da und dort auch eine Glocke zu Bestrafung von Mutwillen und Vorwitz oder auch um kirchenscheue Leute in die Kirche zu schrecken, vom Turm herabfliegen läßt.

Ein sehr lehrhaftes Kapitel handelt vom Gebrauch der Glocken. Die Sonntags- oder Predigtglocke wird dreimal geläutet, nach Durandus: ad invitandum, ad congregandum, ad inchoandum: zum Einladen in die Kirche, zum Versammeln zur Kirche, zum Beginnen (des Dienstes) in der Kirche. Für die hohen Feste haben die großen Kathedralen ihre Festglocke. Am Freitag ruft zur Andacht an die Todesstunde Jesu die Schiedglocke. Die Betglocke wurde seit dem dreizehnten Jahrhundert morgens, mittags und abends je dreimal angeschlagen im Namen des dreieinigen Gottes. Das katholische Gebet bezieht sich auf den Schutzengel vom Herrn und heißt daher Angelus. Seit dem 13. Jahrhundert ist es der englische Gruß Ave Maria. Seit dem fünfzehnten Jahrhundert hieß es Da pacem- („gieb Frieden-") läuten; auch die Protestanten beten dazu: Verleih uns Frieden gnädiglich. Vom Abendläuten zeigt sich die älteste Spur im elften Jahrhundert in England als Mahnung zur Wahrung von Feuer und Licht. In Frankreich hat schon 1291 die Abendglocke als Weinglocke die sittenpolizeiliche Aufgabe, die Trinker nach Hause gehen zu heißen. Die Bierglocke auf der Marienkirche zu Greifswald von 1569 trägt die Inschrift: „de wachterglocke bin ich genannt, allen süchten broders wohlbekannt, kräger, (Krüger, Wirt) wen du horst minen lut, so jach de geste tom huse ut." Die Morgenglocke war schon im zehnten Jahrhundert üblich, scheint aber in Deutschland erst seit dem fünfzehnten Jahrhundert allgemein in Gebrauch gekommen zu sein. Das Mittagläuten ist von Papst Cölestin III 1455 gegen die Türkengefahr angeordnet; 1542 wurde das Läuten der „Türkenglocke" für das deutsche Reich neu anbefohlen. Die Totenglocke forderte schon im achten Jahrhundert zum Gebet für einen Sterbenden auf.

In der zweiten Auflage seiner Glockenkunde wollte Otte alles, was über

Glocken bis dahin bekannt und erreichbar war, zusammenfassen. Über hundert Schriften hat er dazu als Quellen aufgeführt. Seitdem haben einige Dutzend Zeitschriften und Abhandlungen neuen und weiteren Stoff gebracht, namentlich die in Deutschland allgemein ins Werk gesetzten Verzeichnungen alter Denkmäler. Was der Bienenfleiß des achtzigjährigen Otte daraus eingetragen, das sollte für die historische Kommission der Provinz Sachsen zu einer Neujahrgabe für 1892 zusammengestellt werden. Sie bringt die Abbildung und Erklärung des vielleicht ältesten noch vorhandenen Beispiels eines uralten gottesdienstlichen Glöckchens in der assyrischen Abteilung des Berliner Museums. Das hat Bienenkorbform und ist ganz mit Figuren assyrischer Dämonen in ziemlich erhabener Arbeit bedeckt. Dieselbe Form haben die ältesten christlichen Glocken, und besonders bemerkenswert erscheint es, „daß mit der Form auch die Beziehung der Glocke auf die Dämonen aus dem früheſten Heidentum in das christliche Mittelalter übergegangen ist." Auch die antiken, aus Eisenblechen zusammengenieteten kuhschellenartigen Glocken, wie eine solche mit langem Klöppel in den römischen Gräbern bei Heidenheim in Schwaben neuerlich gefunden worden ist, gingen in die christlichen Kirchen und Klöster über, wo sie als Handglocken bis ins dreizehnte Jahrhundert gebraucht wurden. Mit nichten ist also die Glocke an und für sich wie Münz in der Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer von Kraus meint, „ein Produkt der kirchlichen Kunst." Nicht hat „die Kirche die Glocke geschaffen," sondern sie hat deren Form und Brauch „entwickelt."

Die ältesten noch erhaltenen wirklichen Läuteglocken sind eben die aus Blechplatten zusammengenieteten, die sich in Schottland und Irland aus dem siebten bis neunten Jahrhundert vorfinden. Dort scheint auch das Wort clocca — ohne Zweifel schallnachahmend — entstanden zu sein. Eine Blechglocke 36 und 22 cm weit und 41 cm hoch ist auch der „Saufang" in der Cäcilienkirche zu Köln, welche ums Jahr 613 unter Erzbischof Kunibert entstanden und nach der Volkssage in dem „Peterspfuhl," einer Gasse Kölns, von Schweinen aufgewühlt worden sein soll. Ohne Zweifel wurden eherne Glocken zuerst von Mönchen gegossen. Besonders schwunghaft haben Benediktinerklöster vom zehnten bis zwölften Jahrhundert Glockengießerei betrieben. Doch gab es, wie es scheint, auch schon im achten Jahrhundert umherziehende Laiengießer. Der Schutzherr der Glockengießer ist der heilige Forkern, ein Britte, der vor seiner Priesterweihe Glockengießer gewesen sein soll. Die älteste bekannte Glockeninschrift ist auf der unter Abt Harbert (835 bis 864) für die Klosterkirche in Lobbes bei Charleroi von einem Paternus gegossenen „hochberühmten" Glocke, welche sagt: „Lieblichen Klangs werde ich, wach bei Tag und Nacht, Christuslieder hervorbringen." In demselben Kloster hat Abt Folkuin (965 bis 990) durch einen „Künstler" Daniel eine Glocke „zum Lob der Dreieinigkeit" und eine andere „seinem Schutzherr, dem h. Ursmar" gießen lassen.

Die erhaltenen Glocken aus frühromanischer Zeit sind alle ohne Jahreszahl. Im zwölften Jahrhundert hat ein deutscher Mönch, der Priester Theophilus, in seinem kleinen Handbuch verschiedener Künste auch zur Glockenformung Anweisung gegeben. Darnach sollten Inschriften und Verzierungen auf den ge-

goſſenen Glocken in vertieften Linien erſcheinen und ſollten zur Verbeſſerung des Klangs rings um den Glockenhals vier dreieckige Löcher angebracht werden. Stücke, welche dieſe Merkmale zeigen, dürfen daher der Frühzeit bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts zugeſchrieben werden; von da an haben die Glocken keine ſolche Schallöffnungen mehr und die Inſchriften finden ſich in erhabenen Schriftzügen vor. Das bedeutendſte Stück jener alten Gattung, die Lullusglocke in Hersfeld aus dem elften Jahrhundert, iſt von Otte abgebildet und näher beſchrieben. Sie hat die Bienenkorbform, welche nur einen unſchönen Klang geben kann. Noch vier andere deutſche Glocken ähnlicher Art werden vorgeführt. Eben als dann Otte, was er über ein ſechstes Belegſtück zu der Theophilus-Anweiſung, über die bei Canino in Italien ausgegrabene kleine Glocke, aufgezeichnet hatte, reinlich abzuſchreiben begann, rief der Tod ihm zu: Bis hieher und nicht weiter! und ſein Freund Wernicke ſchrieb das weitere ab. Als ſicher aus dem zwölften Jahrhundert ſtammend ſind bis jetzt nachgewieſen zwei Glocken: eine zu Iggensbach in Niederbayern von 1144 und die zu Gilching in Oberbayern aus der Zeit zwiſchen 1162 und 1194. Die alte Bienenkorbform kommt nach Ablauf des zwölften Jahrhunderts nicht mehr vor, doch hat ſie ſchon vor dieſem manche Abänderungen erhalten, und nur der rundliche, weiche Übergang vom Halſe zu der kuppelförmigen Haube erinnert dann an den Bienenkorb. Für Glocken aus der eigentlich romaniſchen Zeit, beſonders der zeitweilig aufgekommenen „zuckerhutförmigen", iſt bezeichnend der untere faſt wagrechte Abſchluß des wulſtartig ausladenden dicken Schlagrings. Das für jene Zuckerhutform gefundene Verhältnis des untern Durchmeſſers zu dem des Halſes gleich 2 zu 1 wurde für alle Zeiten feſtgehalten, weil man gefunden hatte, daß dadurch der Klang weſentlich verbeſſert wird, indem außer dem am Schlagringe liegenden Haupttone der Glocke beim Läuten ein Mittönen der am Halſe liegenden Ober-Oktave hinzutritt.

Schon in der Glockenkunde hat Otte auf das Mitklingen der Beitöne hingewieſen, deren harmoniſches Verhältnis zum Hauptton von größter Wichtigkeit iſt. Nun weiſt er darauf hin, wie die alten Meiſter im ſiebzehnten Jahrhundert darin ſchon vollen Beſcheid wußten, während in unſerer Zeit bei den Glockenfabrikanten wie bei den Beſtellern neuer Glocken ſelten oder nie Verſtändnis und Beachtung der wichtigen Sache ſich findet. Ein unpaſſender Beiton, ſagt er, kann auf das muſikaliſche Ohr ſehr beleidigend und auf das harmoniſche Zuſammenklingen eines ganzen, in den Haupttönen der einzelnen Glocken ganz gut geſtimmten Geläutes ſehr ſtörend wirken.

Nach und nach gewann die Glockenform nicht bloß eine für das Auge gefälligere Form; aus der beſſern Erkenntnis der allein maßgebenden Tonverhältniſſe entſtand nach und nach als reife Frucht vieler Verſuche und langer Erfahrungen die richtige Glockenrippe für die verſchiedenen Töne. Sie iſt das offenbare Geheimnis der Glockenformer. Hievon Näheres in dem wichtigen Abſchnitt der „Glockenkunde" über die Glockentöne und Glockenrippen.

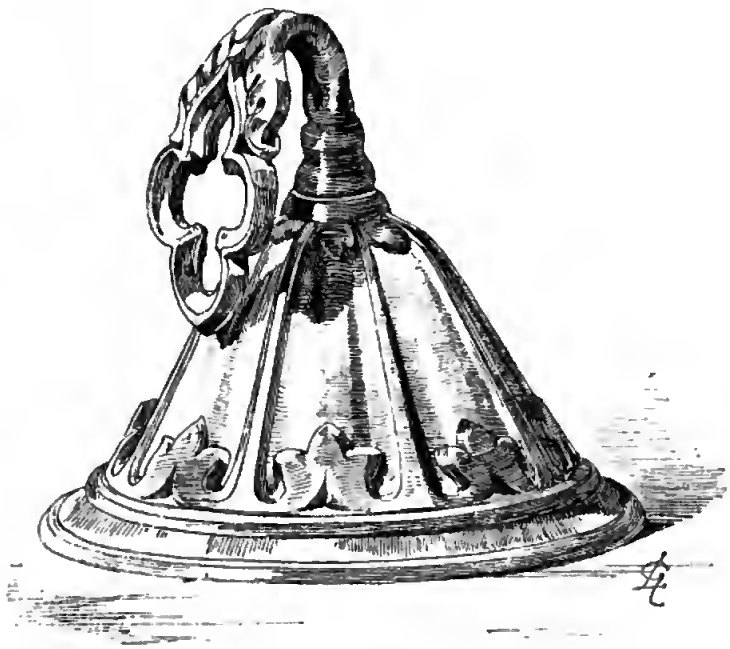
Merkwürdig iſt, daß ſchon in den älteſten Zeiten das „Glockengut," die „Glockenſpeiſe", aus einer Miſchung von Kupfer und Zinn beſtand, wie noch heute. Zur Not wurde auch Blei dazu genommen. Fromme Hände warfen wohl auch

Silber zu der Glockenſpeiſe in den Schmelzofen, daher die Sagen von den wunderſamen Silberglöcklein, wie das von K. Gerok beſungene. Das flüſſige Glockengut aus dem Gußloch, wenn mit dem üblichen „frommen Spruch" der Zapfen ausgeſtoßen iſt, durch die Kanäle in die Röhren zu der in der Grube feſtgemauerten Form ſchießen zu ſehen, iſt immer ein erhebendes Schauſpiel, dem unſer Schiller den unübertrefflichen Ausdruck in ſeinem herrlichen Lied von der Glocke gegeben hat.

Ein altes Glöckchen.

Es giebt wohl kaum ein Wort in unſerer Sprache, das in ſo vollen Tönen an das Ohr von jedem unter uns ſchlägt, ſei er hoch oder nieder, ſei er arm oder reich, und nehme er eine geſellſchaftliche Stellung ein, welche er wolle, als das kurze Wörtchen: „Glocke." Von den erſten Regungen ſelbſtändigen Empfindens an bis zum Erlöſchen desſelben ſpricht es eine verſtändliche Sprache für unſer aller Herz und Sinn, und wenn es ſich auch nicht durch des großen Dichters Lied in allen Schichten der Geſellſchaft eingebürgert hätte, es hätte ſeine Heimat doch in dem Gemüte jedes Einzelnen von uns gefunden.

Dieſer poetiſche Hauch, der ſich mit dem Worte verbindet, hat denn auch zu allen Zeiten bei ſeiner Verkörperung Segen ſpendend gewirkt. Zu den feinſten Schöpfungen dieſer Art dürfte wohl das Bronze-Glöckchen zu zählen ſein, das mich von meinem Schreibtiſch entgegengrüßt, und von welchem hier eine Nachbildung gegeben iſt.



Wie anſpruchslos iſt das kleine Ding und doch wie reizvoll in ſeiner ganzen Geſtaltung! Dazu die goldgrüne Farbe der Bronze, wie ſie von außen und innen der Zeichnung folgt, eine köſtliche, durch viele, viele Jahre gebildete Patina.

Wahrlich ein Stück und Vorbild ſeltener Art, wohl wert, daß man ſich vertraut mache mit den Gedanken, die bei ſeiner Erfindung maßgebend waren.

Zu einem richtigen Verſtändnis werden wir am leichteſten gelangen, wenn wir uns zunächſt den umgebogenen Handgriff ganz beſeitigt denken und nunmehr den Körper der Glocke von oben herab, gleichſam in der Vogelperſpektive, betrachten. Unter einem kräftig abſchließenden, beinahe ſenkrecht geſtellten kleinen Reif quellen oben acht kleine, zierliche Dreiblätter hervor, zwiſchen denen ſtrahlenförmig — ein doppeltes Kreuz bildend — acht ſcharf gezogene erhabene Linien wie Rippen dem engeren der beiden Kreiſe, welche den äußeren Abſchluß der Glocke gegen unten bilden, zuſtreben und — angelangt an dieſem Kreiſe — nach beiden Seiten in rundlicher Schwingung umbiegen, um je paarweiſe wiederum in einer dreiblätterigen, ſehr kräftig gezeichneten Zier ſeinen Abſchluß zu finden.

Zwiſchen dieſen acht Rippen ſind die Wände der Glocke in wellenartiger Bewegung dermaßen eingebettet, daß die Welle je den Rippen zu ſich ſenkt, und von ihnen anhebend gegen die Mitte des von einem Rippenpaar eingeſchloſſenen Raumes wieder aufſteigt.

Der letzten, zwiſchen den beiden unteren Kreiſen eingeſchloſſenen Gliederung fehlt dieſe Bewegung; dagegen ſieht man — die Glocke im Profil betrachtet, — daß während der von den acht Rippen gefaßte Hauptteil der Glocke bis zum erſten Ring ſcharf abfällt, von da an bis zum zweiten äußern Ring die Senkung ſich verflacht und ſolchergeſtalt mit der erſten einen ſtumpfen Winkel bildet.

Damit iſt der ganze Gliederbau in ſeine Hauptbeſtandteile aufgelöſt und wir könnten nunmehr dem Gedanken Ausdruck verleihen, der den Meiſter bei ſeinem Kunſtwerk geleitet hat. —

Zuvor aber wollen wir den durch irgend eine Unbill umgeſtülpten Handgriff wieder aufrecht ſtellen. Er ſtellt ein aus drei Rund- und einem Spitzbogen gebildetes Kreuz dar, welches wie eine Blume auf dem Stiele ſitzt, der mit zierlichem Blattwerk geſchmückt, aus der Glocke herauswächst.

Wenn wir nun — die Hand an den ebenſo ſchön, wie handlich geformten Griff legend — die Glocke in Bewegung ſetzen und ſie klingen laſſen, ſo ſetzen ſich die Schall-Wellen ſymboliſch in dem Mantel der Glocke fort; das Erz kommt in Schwung und wird darin zu maßvoller Bewegung, nur gehemmt durch das wie ein übergeworfenes Netz wirkende Zierwerk, in deſſen ſchönen Formen, auch wenn die Glocke ruht, die wachgerufenen und wieder ſchlummernden Klangfiguren nachklingen. So iſt die Glocke, auch wenn ſie ruht, belebt, und wenn ſie lebendig wird, maßvoll. Es iſt dem Künſtler gelungen, beides in wundervoller Weiſe zum Ausdruck zu bringen. Mit dem inneren der beiden unteren Kreiſe, der ſich mit den acht Rippen zu ganz kraftvoller Wirkung verbindet, iſt die Bewegung nach unten abgeſchloſſen und darum fehlt von da ab bis zum äußerſten Kreiſe die im obern Teile ſo wirkungsvolle Wellenbewegung. Dieſer Teil der Glocke iſt nur noch der Rand, auf dem ſie ſitzt, und darum auch das Gefälle ein flacheres, während von hier aufwärts die bewegten Linien in die Höhe ſtreben und in der ſchönen Kreuzblume gleichſam ausklingen.

In den wundervollen Denkmalen der Taufkirche und des ſchiefen Glockenturmes

in Piſa iſt die Idee der klammerartigen Umſpannung des Grundkörpers durch geſchoßweiſe übereinander geſetzte Rundbogen ganz in ähnlicher Weiſe zur Ausſchmückung verwendet, wie das über das Glöckchen gelegte Rippennetz. Hier wie dort erfüllt dieſer Schmuck den Zweck, die Maſſe, die auseinander zu quellen und flüſſig zu werden droht, zu faſſen. Der Unterſchied beſteht der Hauptſache nach bloß darin, daß bei dem Glöckchen die Wellenbewegung des Mantels zugleich das innere Leben des Glöckchens und der ihrer Bewegung entſprechenden Tonwellen verſinnbildet. —

Der Zeit ſeiner Entſtehung nach müſſen wir das Glöckchen in den Übergang vom romaniſchen in den gotiſchen Stil verlegen. Unzweifelhaft hat es als Miniſtrantenglöckchen gedient, und die Kniee ungezählter Gläubigen mögen ſich Jahrhunderte durch gebeugt haben, wenn es bei der Meſſe ertönte.

Ich ſelbſt fand es vor einigen Jahren in dem hohenlohe'ſchen Städtchen N., wo ich eben hinzutrat, als „ſpielend an des Baches Rand" ein Kind das Glöckchen in das Waſſer warf. Ohne mein Hinzutreten wäre es ſicher verloren geweſen; aber nachdem ich es wieder glücklich aus dem Waſſer gehoben, glaubte ich ein halbes Anrecht auf ſeinen Beſitz zu haben, den mir dann auch der Vater des Kindes gegen angemeſſene Entſchädigung bereitwillig einräumte.

Seitdem hat es ſeinen Platz auf meinem Schreibtiſch gefunden, wo es gerade in der Höhe meiner Augen ſteht, und ſo geſehen zeigt es immer nur drei Felder des Netzes, welche heilige Zahl dann — vielleicht nicht ohne Abſicht des Künſtlers — gleichermaßen hierin, wie in der oben angebrachten Blätterzier vertreten iſt. Das Mittelalter war das Zeitalter der Sinnbildlichkeit; unſer Glöckchen darf wohl als ein echtes und gerechtes Kind ſeiner Zeit betrachtet werden.

Stuttgart. Karl Walcher.

Weitere alte Wandmalereien der Frauenkirche zu Memmingen.

Von Stadtpfarrer F. Braun.

In meinem Bericht über die Wandmalereien der Frauenkirche (Chriſtl. Kunſtbl. 1891, S. 29) habe ich ſolcher auf der in das nördliche Seitenſchiff einſpringenden Turmwand erwähnt, deren Gegenſtand, in einen breiten landſchaftlichen Rahmen hineingeſtellt, nicht näher zu beſtimmen ſei. Da die in das nördliche Seitenſchiff eingebaute Porkirche erſt aus dem vorigen Jahrhundert ſtammt, ſo legte ſich die Vermutung nahe, daß die im Bogenfeld ſtehenden Malreſte nach unten ſich fortgeſetzt haben möchten. In der That ergab die Turmwand, die durch eine in das Erdgeſchoß des Turmes, die ehemalige Sakriſtei, führende Thüre in zwei Hälften geteilt iſt, einen zuſammenhängenden Kreis von noch gut erhaltenen Gemälden, die ſich zuſammen mit den Malreſten im Bogenfelde als ein Ganzes darſtellen und zwar als das Leben der Maria.

Zu oberſt im Scheitel des Bogens erſcheint über einem umgekehrten Regenbogen ſegnend Gott Vater; darunter Sonne, Mond und Sterne. Weiter unterhalb auf der linksſeitigen Wandhälfte erhebt ſich ein palaſtähnliches Gebäude mit je zwei rundbogigen weiten Fenſteröffnungen in zwei Geſchoſſen übereinander; in den oberen Öffnungen zeigten ſich zwei oder mehr menſchliche Geſtalten. Rechts davon ſitzt auf grünem, mit Bäumen bepflanzten Hügel eine männliche Geſtalt, auf

deren Spruchband „der ſtern . . .“ zu leſen iſt. Darunter ſieht man Dächer und Türme eines Städtchens mit der Überſchrift „betleem“ und darunter wieder Baureſte mit der Überſchrift „iheruſalem“. Auf der andern Hälfte der Wandfläche iſt ein mit Rundbogen-Fries geſchmückter, viereckiger Turm zu ſehen mit einer geſchloſſenen Halbthüre, in deren oberen Öffnung eine chriſtusartige Geſtalt ſich zeigt, zu welcher eine ähnliche von außen herantritt. Eine Hügellandſchaft ſchließt ſich nach hinten an; nach unten zu, durch einen Wieſen- oder Gartengrund vermittelt, iſt eine Gruppe erhalten, von welcher drei ſpringende, hundeähnliche Tiergeſtalten deutlich erkennbar ſind. Den Abſchluß nach rechts hin bildet ein ſchlanker, runder Turm, über den ſich quer, unterhalb der Zinne, ein Band herlegt, das noch „der helf . . .“ leſen läßt. Wir irren wohl nicht, wenn wir das als den elfenbeinernen Turm deuten, eins der Sinnbilder, mit welchen das Mittelalter die Maria zu bezeichnen liebte. Denn was auf den regellos zerſtreuten Schriftbändern ſonſt noch lesbar iſt, „die ſon, der ſtern, die palm, die morgenrötin, der boſch moyſi, (die) beſchloſſen . . . (nemlich „Pforte“ oder „Garten;“ dieſes zweimal), der Turm, Bethelem, die Davidsſtadt, und die Davidsburg zu Jeruſalem: das alles ſind ſolche Sinnbilder der Jungfrau. Auch der Löwe mit drei Jungen, ſowie das im Schoß der Jungfrau ſich bergende Einhorn gehören in dieſen Kreis; auf eines oder das andere wird man die vorerwähnten Tiergeſtalten zu beziehen haben. Die Inſchrift „der her mit dir“ könnte zwar wie ſicher die andere „porten der verlaſſenen“ auf die Jungfrau gehen und aus dem engliſchen Gruß genommen ſein, kann aber ebenſogut auch ſich auf das Wunder beziehen, welches Gideon mit dem betauten Vließ erlebte und das auch als Vorbild der jungfräulichen Geburt der Maria gegolten hat.

Das alles bildet die Einleitung zu dem in dreizehn Bildern dargeſtellten Leben der Jungfrau. Dieſe Darſtellungen ſind von einander durch einen handbreiten, weißen, ſchwarzgeränderten Streifen geſchieden und in zwei Reihen übereinander angeordnet. Die obere Reihe hat ſieben Bilder aus der Legende, die untere ſechs aus der bibliſchen Geſchichte, je durchſchnittlich 1 m breit und 1,18 m hoch.

1. Joachim in der Einöde. Nach der Legende mit ſeinem Opfer vom Prieſter abgewieſen, weil ſeine Kinderloſigkeit Zeichen des göttlichen Mißfallens ſei, iſt Joachim traurig von ſeinem Weibe Anna weg in die Einöde gegangen. Durch einen Engel empfängt er hier die Verheißung, daß er Vater eines zu Großem auserſehenen Kindes werden ſolle; zum Zeichen deſſen werde er ſeinem Weibe unter der goldenen Pforte in Jeruſalem begegnen. Wir ſehen den nicht mehr jungen Mann im braunen Unterkleid und roten Mantel, auf einen Stab geſtützt, eine mit Steinen beſäete Straße ziehen, die durch eine lichtgrüne Hügellandſchaft führt. Von rechts ſchwebt ein Engel in gelbem Gewand mit Spruchband zu ihm heran. Im Hintergrund iſt eine Herde mit Hirten und eine Stadt angedeutet.

2. Anna im Frauengemach. Nicht wie ſonſt die Legende und auch die künſtleriſche Darſtellung es giebt, im Garten unter einem Baum, wo der Anblick eines Vogelneſtes mit Jungen den Schmerz der Kinderloſigkeit erneut, ſondern im wohnlichen Gemach empfängt Anna tröſtliche Kunde. Von rechts durch eine Fenſteröffnung, unterhalb derer ein Schränkchen mit teilweiſe aufgezogenen Schub-

laden ſteht, kommt der weißgekleidete Engel herein. Anna, vor einem roten, gefältelten Vorhang auf einem Ruhebett ſitzend, das Haupt mit weißer Haube bedeckt, ſucht Troſt in dem Gebetbuche, welches ſie in der rechten Hand auf den Knieen hält; mit einem weißen Tüchlein trocknet ſie die Augen. In Folge der Verheißung des Engels begegnen ſich im nächſten Bilde:

3. Joachim und Anna vor der goldenen Pforte. Der mit Steinen beſtreute Weg, auf welchem Joachim wanderte, läuft hier aus. Im Hintergrunde ſieht man, anſchließend an die goldene Pforte, etwas weniges von den Mauern und Türmen der heiligen Stadt.

4. Geburt der Maria. Anna liegt weiß gekleidet im Kindbett und reicht dem herzutretenden Gatten die Hand. Vor dem Bett im Vordergrund kniet eine Frau mit aufgeſtülpten Ärmeln am Boden vor einer Badewanne, in welche ſie das neugeborene Kind bringt, das der Nimbus ebenſo wie ſeine Eltern auszeichnet. Links daneben ſind auf einem Tiſch Linnenſtücke ausgebreitet. Rechts im Hintergrund tritt durch die Thüre eine Dienerin herein.

5. Tempelgang der Maria. Dieſes Bild, wie das folgende am wenigſten gut erhalten, läßt doch deutlich erkennen, wie die nach der Legende erſt dreijährige Maria allein die breite Tempeltreppe hinaufſteigt, oben von einem Prieſter erwartet. Links vornen ſchicken ſich die Eltern an, dem Kinde zu folgen; zwei andere Perſonen im Vordergrunde rechts nehmen an dem Vorgang teil.

6. Das Stabwunder. Nachdem Maria im Tempel herangewachſen, ſoll erkundet werden, wer ihr zum Gemahl auserſehen ſei. Derjenige unter den dürren, dem Hoheprieſter übergebenen Stäben, welcher zu grünen anfängt, gehört dem bejahrten Joſeph, der ſich nur auf Befehl des Prieſters eingefunden hat. Während er mit Maria vermählt wird, zerbrechen die übrigen Freier ihre Stäbe. Nach dem einen Legenden-Bericht (vgl. Alwin Schultz in den Beiträgen zur Kunſtgeſch. I, 11) hat der Prieſter den Stab Joſephs in der Bundeslade aus Verſehen liegen laſſen; und da bei der Stäbeverteilung das Wunder ausbleibt, holt er den vergeſſenen nach, der auch grünt, ſobald ihn Joſeph in die Hand nimmt. Nach anderer Faſſung, welche ſich in einem lateiniſchen von A. Vögtlin herausgegebenen Marienleben des 13. Jahrhunderts findet, iſt nicht der Stab Joſephs in der Bundeslade, ſondern Joſeph ſelbſt beim erſten Aufruf der Freier vergeſſen worden oder nicht erſchienen. Er wird alſo, nachdem die übrigen Freier drei Tage vergebens auf das Wunder gewartet, aus Bethlehem geholt, und ſobald er den Tempel betritt, ſchlägt ſeine Rute in Blätter und Blüten aus. Dieſer Erzählung des Hergangs dürfte unſere Darſtellung am nächſten kommen. Eine Schar junger Leute ſtrömt zu einer in der linken Ecke ſichtbaren Thüre herein in einen Raum, der ſich nach dem Hintergrunde zu auf Stufen zu erhöhen ſcheint. Goldverbrämte, rote und blaue Röcke und Hüte deuten auf die Anſehnlichkeit der Ankommenden. Die Ruten in ihren Händen ſagen, um was es ſich handelt. Sie begleiten den barhäuptigen, mit dem Nimbus ausgezeichneten Joſeph, der hier wie auf den folgenden Bildern in einen langen roten Rock gekleidet iſt und faſt greiſenhaft erſcheint. Wahrſcheinlich haben ſie den Joſeph eben herbeigeholt; und kaum tritt er vor den Prieſter hin, ſo vollzieht ſich das

Wunder. Die Rute, welche Joseph staunenden Blicks vor sich herträgt, ist grün wie ein frischer Palmzweig; die der übrigen Bewerber sind grau wie abgestorbene Besenreiser. Ein lockiger Jüngling im vornehmen Prachtkleid läßt sich schon im Vordergrunde auf ein Knie nieder, um seine Rute zu brechen.

7. Vermählung Josephs mit Maria. Beide, vor dem Priester stehend, der über dem weißen Unterkleid einen zurückgeschlagenen roten Mantel trägt, haben ihre Hände vereinigt; der Priester hält segnend seine Rechte darüber. Vier Gestalten auf Seiten der Braut und ebensoviele auf Seiten des Bräutigams sind Zeugen.

8. Mariä Verkündigung. In später Abendstunde — dunkler Himmel schaut durch die Fensteröffnung herein — kniet Maria vor dem roten, gefältelten, oben baldachinartig zusammengefaßten Bettvorhang an einem Betschemel, auf dem ein Buch aufgeschlagen liegt. Da zieht der Engel Gabriel im goldenen Kleid und roten Mantel an einem Zipfel den Vorhang weg und bringt der Jungfrau die Botschaft. Der heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube, vom Vater ausgegangen, der im Brustbilde oben am Himmel erscheint, ruht auf ihrer Stirne.

9. Besuch der Maria bei Elisabeth. In lichtgrüner Landschaft, aus der im Hintergrund ein Turm mit einem Stück Stadtmauer hervortritt, begrüßen sich beide Frauen mit zärtlicher Umarmung. Der Gegensatz der alten und der jungen Frau ist kräftig gekennzeichnet. Die Gestalt in Mantel und Kapuze links im Hintergrund wird Zacharias sein.

10. Die Weisung an Joseph. Was Matth. 1, 18—24 erzählt ist, hat der Maler insofern frei behandelt, als er den Joseph nicht im Traum, sondern wachend und in Gegenwart der Maria den Befehl empfangen läßt, Maria zu sich zu nehmen. In demselben Gemach wie bei der Verkündigung sitzt Maria, sehr kindlich aufgefaßt, vor einem roten Bettvorhang. Joseph, mit einem Knotenstock in der Rechten, den Reisehut im Nacken, wird eben die letzten Worte mit ihr gewechselt haben, um dann die Unschuldige zu verlassen. Da veranlaßt ihn die Erscheinung des Engels, der durchs Fenster hereinschwebt, sich diesem zuzukehren und zu hören, was der in rührender Hilflosigkeit dasitzenden Jungfrau frommen soll.

11. Die Geburt Christi. Unbekleidet, in ein Tröglein gebettet, liegt das neugeborene Kind am Boden. Joseph rechts, Maria links, drei kleine Engel zwischen beiden, sind in anbetender Betrachtung des Kindes versunken. Über die niedrige Brüstung, welche den Raum nach hinten zu abschließt und in eine nächtliche Hügellandschaft blicken läßt, sehen zwei Hirten herein; ein dritter weilt noch, von der Erscheinung des Engels gefesselt, bei seiner Herde. Rechts durch eine Maueröffnung strecken Ochs und Esel ihre Köpfe herein.

12. Die Beschneidung Christi. Eine Gruppe von zehn Personen. In der Mitte sitzt gegen den Beschauer hergekehrt ein würdiger Priester auf einem Stuhl mit hoher Rückenlehne. Unter der Tiara wallt ein weißes Schleiertuch über Kopf und Schultern bis auf die Hände herab. Auf diesem Tuche hält er das Kind, während ein rechts unbedeckten Hauptes sitzender Priester eben das Messer ansetzt; links hält in zuwartender Stellung eine grüngekleidete Frau über ihren Armen eine lange weiße Binde bereit. Hinter dieser Gruppe stehen sechs Zu-

ſchauer in ruhig ſtiller Haltung neben einander. Der erſte links im roten Kuttengewand mit grauem Bart und Haar wird Joſeph ſein, der vorletzte rechts, wenn der Maler Beſchneidung und Darſtellung (wie es öfters vorkommt) in eins zuſammengenommen hat, iſt der greiſe Simeon; eine rote Flamme auf dem Haupt ſoll ihn wohl als den vom Geiſt erfüllten Propheten bezeichnen. Die alte Frau, welche etwas vor ihn hergeſchoben iſt, könnte für die Witwe Hanna angeſehen werden.

13. Die Weiſen aus Morgenland. Wir ſehen Ochs und Eſel zur Rechten; links iſt die Brüſtung verkürzt, um für eine Thüre Platz zu machen, durch welche eben die Fremden hereingetreten ſind. Joſeph iſt nicht anweſend. In der Mitte ſitzt Maria, ein lieblichſtes Bild mütterlicher Würde und jugendlicher Anmut. Sie hält das unbekleidete Kind auf dem Schoß. Dieſes ſtreckt lebhaft die Arme dem edlen Greis im Silberhaar entgegen, der mit leuchtenden Augen ehrfurchtsvoll vor dem Kinde kniet und dasſelbe bei der rechten Hand ergriffen hat. Rechts ſteht mit einem halbmondförmigen Schaugefäß in den Händen der zweite „König," den wulſtige Lippen, Stumpfnaſe und braune Hautfarbe als Mohr kennzeichnen. Von links ſchreitet mit ſeiner Gabe und den Hut in den Händen der dritte herzu. (Schluß folgt.)

Klaſſiſcher Bilderſchatz.

Mit beſtem Erfolg und ſicherem Schritt geht das von Direktor v. Reber und Konſervator Bayersdorfer zu München in der Verlagsanſtalt für Kunſt und Wiſſenſchaft herausgegebene Sammelwerk fort, das im Chr. Kunſtblatt ſchon bei ſeinem Beginn lebhaft begrüßt worden iſt. Dieſer „klaſſiſche Bilderſchatz" ermöglicht ja auch dem unbemittelten Kunſtfreund Genuß und Studium der bedeutendſten Meiſterwerke chriſtlicher Malerei in originaltreuen autotypiſchen Nachbildungen handlichen Formats. Eine Vergleichung mit den an und für ſich ſehr dankenswerten Holzſchnitten der Kunſtgeſchichten läßt faſt an den Unterſchied von Nacht und Tag denken. Außerordentlich billig iſt der Preis: für ein Blatt auf $8^1/_3$ Pfennig, vierteljährlich 6 Hefte mit je 6 Blättern für 3 ℳ. Ein kunſtgeſchichtliches Verzeichnis zu den drei Jahrgängen giebt eine wertvolle kurze Ueberſicht über die von 172 Malern aus 36 ſogenannten Schulen in dieſe Schatzkammer gelieferten 432 Gemälde, über ihre Urheber, ihre Beſitzer, ihre Entſtehungszeit und Schickſale nach dem Stand neueſter Forſchung. In die Sammlung ſind nicht bloß aus den großen, berühmten, ſondern auch aus den kleinen, unbekannten „Schulen" Bilder aufgenommen. (Die Kunſtgelehrten reden ſogar von Schule, auch wo nur ein Meiſter mit oder ohne Namen bekannt iſt!)

Wie ordnen wir uns nun die Blätter unſres Bilderſchatzes? Nach den Namen der Künſtler oder nach dem Inhalt der Bilder könnte es geſchehen. Am beſten aber doch nach Ort und Zeit. Dieſe Folge hält auch das Verzeichnis dieſer Sammlung ein. Den Vortritt hat denn die altflorentiniſche Malerei mit zwölf Werken ihrer Bahnbrecher Giotto, Gaddi, Fieſole. Die kindliche Einfalt und Frömmigkeit dieſes „engelgleichen" Kloſterbruders tritt uns aus den acht von ihm mitgeteilten Gemälden entgegen, am anziehendſten in der Verkündigung an die demutsvolle „Magd des Herrn". Die Florentiner Kunſt des 14. Jahrhunderts („des Quattrocento") und ihrer Hauptmänner Verocchio, Botticelli, Ghirlandajo ꝛc. iſt durch achtzehn, die des 15. Jahrhunderts („Quinquecento") und ihrer erſten Größen Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto iſt mit zwölf Bildern veranſchaulicht. Von den Altſieneſen ſind fünf, von den Umbro-

florentinern zehn Bilder hergegeben, von dem natur- und geiſtesmächtigen Luka Signorelli allein fünf. Padua läßt uns acht Prachtwerke ſeines geſtrengen Mantegna ſehen. Nach den Altvenezianern Crivelli, Bellini bis Carpaggio und Bigio erſcheinen die Venezianer des 15. Jahrhunderts, Giorgione, Palma vecchio mit vier Bildern, der alle überſtrahlende Tizian ſtellt neun Hauptgemälde in der Madonna und Danaë der Eremitage bei Petersburg, im erſten Tempelgang der kleinen Maria und in der Himmelfahrt der Akademie zu Venedig, in der Flora und der Venus mit dem Rebhuhn in den Uffizien zu Florenz, in dem Liebesgarten des Prado zu Madrid. Was in Tizians Schule ein Tintoretto und Veroneſe gelernt, zeigen ſechs Bilder. Von Leonardo da Vinci ſehen wir fünf herrliche Werke, darunter die Mona Liſa des Louvre. Die klaſſiſch-umbriſche Malerei kennzeichnet ſich in zwei Bildern von Giovanni Santi, in ſechs von Perugino, die ältere Bologneſer in einer Madonna von Vitale und in drei Gemälden von Francesco Francia, namentlich in ſeiner Maria vor dem Chriſtkind in der Pinakothek, in der Vermählung der Cäcilia nach dem Fresko in Bologna und in der Jungfrau mit dem Kinde in der Eremitage. Aus der Bologneſer Schule der Caracci ſind von Guido Reni die Madonna im Prado, ein Mädchenbild in der Eremitage und die Aurora im Palazzo Roſpiglioſi, von Guercino ſeine Deckenfreske der Aurora in der Villa Ludoviſi mitgeteilt. Zu klein und zu wenig ſagend iſt der Titel „Römiſche Schule" für die einſame Größe Michelangelo Buonarotti's, der mit zwei Öl- und mit Decken- und Pfeilergemälden der ſixtiniſchen Kapelle rieſengleich ſich darſtellt, und neben dem die Sonne des „göttlichen" Raſael uns beſtrahlt in ſeinem wundervollen Selbſtbildnis, in dem Bildnis eines jungen Mannes, in ſeinem Jugendbilde der Vermählung der Maria und in elf ſeiner herrlichſten Madonnen zu Berlin, Dresden, München, Madrid, London, Paris, Petersburg. Das prächtige Frauenbild der Uffizien, das man als Raſaels geliebte Fornarina oder als Beatrix von Ferrara bezeichnet hat, iſt von den Herausgebern des Bilderſchatzes dem Sebaſtian del Piombo zuerkannt, der mit Giulio Romano's Bild der Maria und des Johannes in Petersburg, mit Caravaggio's Lauteuſpielerin und mit des ſpäteren Maratta Bathſeba (in der Lichtenſtein-Galerie zu Wien) Geiſt und Form der eigentlichen römiſchen Schule offenbart. Von dem ganz einzigen Correggio, der in Parma ſeine wundervollen Werke geſchaffen, aber „wie Michelangelo ſeine Eigenart nicht auf Schüler übertragen konnte," daher auch keine „Schule von Parma" gebildet hat, iſt vorerſt ſein Bild der Maria und Sebaſtian (zu Dresden) nachgebildet.

Wie der Palme die Eiche, ſo tritt der italieniſchen Malerei die nordiſche Kunſt gegenüber. Zuvörderſt in zwei unbekannten Malern vom Mittelrhein, dann in dem Altkölner Meiſter Stephan mit einem herben Kreuzbild und in Stephan Lochner's Darbringung im Tempel (beide zu Darmſtadt). Der Glanzpunkt der Kölner Malerei im 16. Jahrhundert iſt der Meiſter des Todes Mariä in München, dem ein niederrheiniſcher Maler mit dem nämlichen Gegenſtande (zu Darmſtadt) an die Seite tritt. Die zahlreichen oberdeutſchen Maler laſſen die Einheit und die Unterſchiede ihrer Gabe und Bildung erkennen in zweiundfünfzig Werken, davon ſind drei von Pleydenwurf in Nürnberg, drei von Martin Schongauer (Maria im Roſengarten in der Stiftskirche zu Colmar und bei Prof. Sepp in München und Maria mit dem Leichnam Chriſti in Darmſtadt). Der alte Holbein in Augsburg zeigt in ſechs Hauptbildern der Pinakothek und der Donaueſchinger Sammlung ſich würdig ſeines großen Sohnes, deſſen Bildniſſe, namentlich die des Bürgermeiſters und der Bürgermeiſterin Meyer in Baſel, ihn als den Großmeiſter deutſcher Kunſt bezeugen, während das wohlgetroffene Konterfei ſeines Weibes an ſeine ſittliche und häusliche Schwachheit erinnert. Albrecht Dürer glänzt als ein Diamant reinſten Waſſers mit elf Bildern, darunter ſind ſeine zwei Selbſtbildniſſe und die kleinen Bilder des Adam und der Eva zu

Madrid, der berühmte alte Holzschuher zu Berlin und der Maler Orley zu Dresden. Auch die Sterne zweiter und dritter Größe am oberdeutschen Kunsthimmel, die Schäuffelen, Giltinger, Wertinger, Grünenwald, Kranach, Grien, Beham, Pencz, Amberger lassen sich mit Ehren in zwölf Bildern sehen.

Das alte Böhmen kennzeichnet sich durch ein ungefüges Votivbild des Theoderich von Prag. Als die großen Lehrmeister altdeutscher Malerei stellen sich die großen Altniederländer Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, van der Goes, Hans Memling, Quentin Messys mit 26 Gemälden dar. Der italienisierende Mabuse, die van Aiken, Corneliuszen, Scorel, Roymerswalde bezeugen sich in je einem Bilde.

Die Holländer treten in einer geschlossenen Reihe von vierzig Mann tapfer mit einundachtzig Bildern auf den Plan. Ihre protestantische Kunst hat keine Heiligenbilder, aber Manns- und Frauenbilder gemalt — mit welch markiger Kraft und packender Lebenswahrheit! Wir zählen sieben prächtige Gestalten aus der Hand des van der Helst, neun von Franz Hals, zwei von Miereveld und von Bol. Der große Rembrandt läßt seine muntere Saskia und sich selbst mit der stolzen Straußenfeder in dem Gemälde der Lichtensteingalerie zu Wien bewundern, dazu ein Frauenbild aus Stockholm und eines aus Krakau, dann seine Engel bei Abraham (Eremitage), seine Hochzeit Simsons (Dresden), Susanna im Bade (im Haag), den barmherzigen Samariter (Louvre). Im „Rühre mich nicht an" der Eremitage erweist sich Rembrandt „als Erzieher" recht für jene heutige Malerei, die so eifrig nachzuahmen sucht, wie er auf das Grab Jesu zwei Engel nachlässig sich hinlagern und hinsetzen, den Auferstandenen als leibhaftigen Gärtner mit aufgestülpten Ärmeln, breitem Strohhut, Messer im Gürtel, Schaufel in der Rechten hinter der alten, längst verblühten Magdalenerin herantreten lassen konnte. Aus den fünfundzwanzig holländischen Landschaften heben sich fünf kostbare Ruysdael hervor.

Die vlämische Malerei prangt mit fünfundvierzig Bildern von acht Meistern. Eines Hauptes länger als alles Volk tritt der fürstliche Rubens heraus in dreiundzwanzig Bildern vornehmlich aus der Pinakothek und Eremitage, aus jener je ein Bild seiner ersten und seiner zweiten Gemahlin. Aus den Werken des vornehmen Anthonis van Dyck sehen wir elf auserwählte Bilder.

Spanien macht sich geltend mit drei sonst unbekannten alten, tüchtigen Meistern, glanzvoll mit seinen Größen des 17. Jahrhunderts. Von Murillo sind sieben Bilder, darunter die Trauben- und Melonenesser der Pinakothek. Altportugal tritt mit drei Gemälden des Nationalmuseums zu Lissabon in Wettbewerb mit Altfrankreichs Jean Fouquet; Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert bekundet in fünfzehn Bildern, unter denen drei Landschaften des großen Lothringers Claude Gellée sind, seine Übermacht. Die deutsche Malerei jener Zeit darf auf Bilder wie Elsheimers Landschaft, auf die Selbstbildnisse Raphael Mengs und der schönen Angelika Kaufmann in der Pinakothek hinweisen, England auf Josua Reynolds Selbstbildnis in den Uffizien.

Der laufende vierte und ein fünfter Jahrgang soll die noch vorhandenen Lücken füllen; dann werden „in einem systematisch abgerundeten Ganzen" 720 Hauptwerke der Malerei zu einem in seiner Art einzigen „Hausmuseum" vereinigt sein. Und damit es an einem wohl eingepaßten Hauptschlüssel dazu, an einem sichern Führer darin nicht fehle, gedenken die Herausgeber schließlich durch Beigabe eines eigenen Grundrisses der Geschichte der Malerei ihr Werk zu krönen.

Inhalt: Zur Glockenkunde. — Ein altes Glöckchen. Mit Bild. — Weitere alte Wandmalereien der Frauenkirche zu Memmingen. — Klassischer Bilderschatz.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Digitized by Google

1. März 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 3.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ein Kreuzbild aus Barbarossas Zeit.

Im württembergischen Unterland, dort, wo die Enz von Wildbad und Pforzheim herkommend sich besinnt, auf welchem Umweg sie vollends dem Neckar zuströmen soll, liegt am Ausgang des alten burggeschmückten Glemsgaues Dorf und Schloß Unterriexingen. Schon im Jahr 793 sind daselbst Besitzungen des Klosters Lorsch an der Bergstraße beurkundet. Dazu gehörte wohl auch die Bergkapelle, die im vierzehnten Jahrhundert durch die Herren von Riexingen erweitert, mit Chor und Turm ergänzt, eine vielbesuchte, der Maria geweihte Wallfahrtskirche wurde und zur Grablege für Edle von Riexingen, Münchingen, Rippenburg, Winterstetten, Sternenfels, Lützelburg u. s. w. diente. Die letzten Herren von Riexingen wurden am Ostermontag 1525 von den aufrührerischen Bauern vor Weinsberg durch die Spieße gejagt. Ein erster der in d[illegible] ruhenden Riexinger war wohl der an einem Pfeiler angeschriebene [illegible]

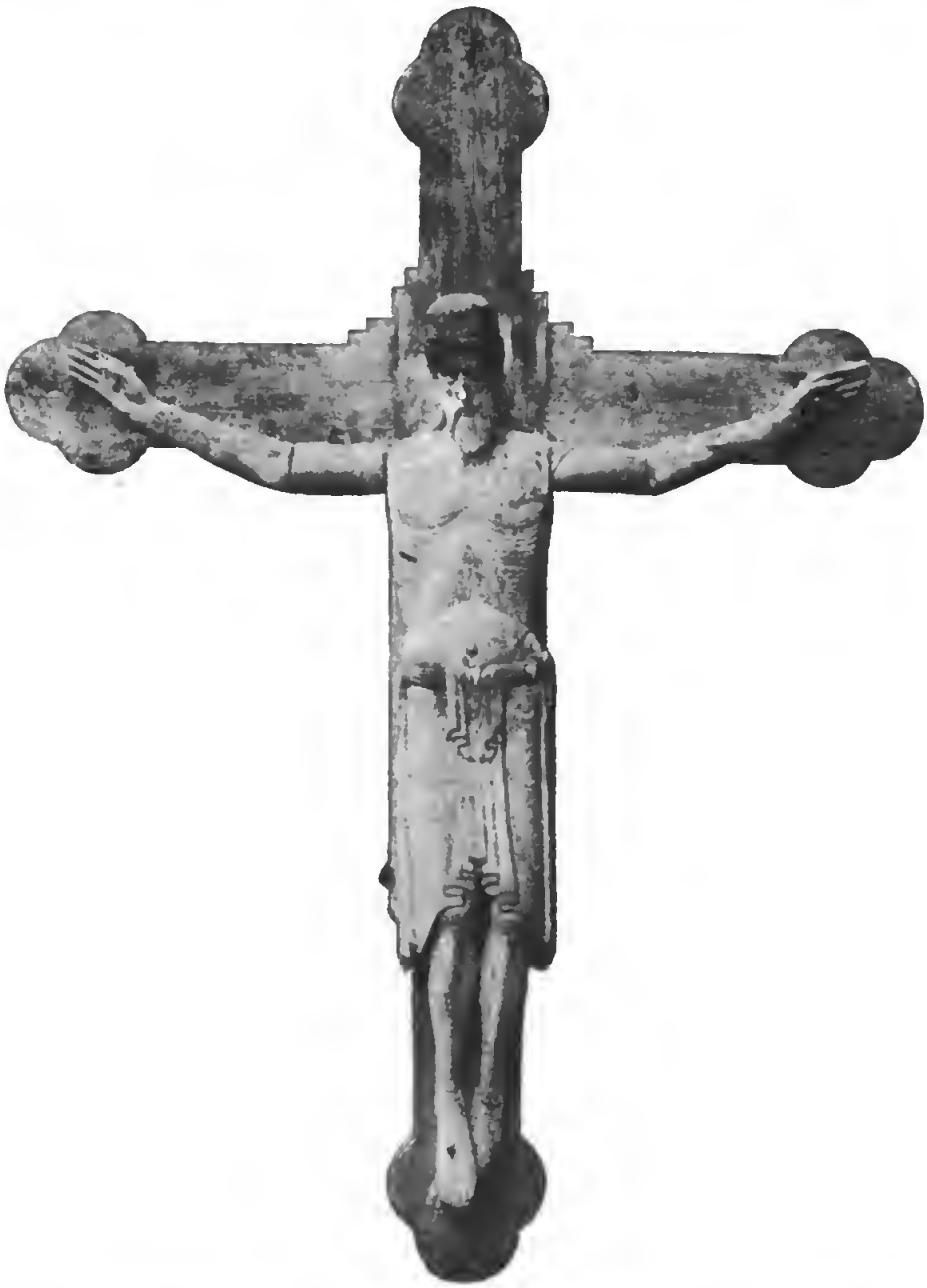
Konrad, dem Gott genad," vielleicht ein vom Kreuzzug weltmüde Heimgekommener, der hier als Klausner den Lauf vollendet hat. Nicht weniger als 79 Namen der hier beigesetzten Edelmänner und -Frauen sind beurkundet. Von der gegenwärtigen Gutsherrschaft, der gräflich Leutrum'schen Familie, ruhen seit 1825 11 Glieder daselbst.

Beim Einfall der Franzosen im Jahr 1693 verlor die Kirche Dach und Turm. Nach der Zerstörung notdürftig wieder hergestellt, kam sie in neuen Verfall am Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts. Die Bauern benützten die Ruine als bequemen Steinbruch: „Wenn man Stein brauchte, ging man eben hinauf zum Käppele." Selbst ein würdiger Pfarrherr des Dorfes ließ den Plattenboden des Chors ausbrechen und zu einem behaglichen Trittweg von seiner Studierstube bis in die Sakristei seiner Kirche verwenden. Wer hätte auch seit dem dreißigjährigen Krieg sich viel um Bau, Erhaltung oder Herstellung von Kirchen gekümmert! Als Graf Leutrum von Ertingen im Jahr 1820 seinen ständigen Sitz im Schloß Unterriexingen nahm, wurde der Zerstörung Einhalt gethan. Sein Enkel, Graf Gerhard, faßte 1874 den Entschluß, das ehrwürdige Gotteshaus wieder aus Schutt und Trümmern zu erheben und eine würdige, größere Familiengruft unter dem wiederhergestellten Chor zu gründen. Ein Rentbeamter aber hatte als getreuer Haushalter seiner Herrschaft klüglich zu handeln geglaubt, wenn er, um jeden Anspruch an dieselbe wegen Wiederaufbaues abzuschneiden, die Frauenkirche als in den Besitzstand der Gemeinde gehörig in die Grundbücher einschreiben lasse. So mußte sie, die urkundlich das Eigentum der Herrschaft war, erst wieder nach schweren Kämpfen um schweres Geld der Gemeinde abgekauft werden. Unter Beirat des Münsterbaumeisters Beyer in Ulm wurde dann die Erneuerung ins Werk gesetzt. Bis sie in den kleinsten Einzelheiten fertig war, gingen fünfzehn Jahre dahin. Der neue, mit Kruzifix geschmückte gotische Altar ist eine Stiftung der Mutter des Grafen, der Frau Reichsgräfin Leutrum v. Ertingen, geb. Freiin Taets von Amerongen. Um die Altarplatte steht das Josuawort: „Ich und mein Haus wir wollen dem Herrn dienen." An dem Tragbalken der an der Westwand errichteten Bühne für die 1891 mit dem Lutherlied „Ein' feste Burg ist unser Gott" eingeweihte Orgel ist geschrieben: „Das Wort sie sollen lassen stahn." Der auf viereckigem Unterbau mit achteckigem Obergeschoß und achtseitigem Helm sich zum goldenen Kreuz erhebende Turm, aus dem 1693 die Franzosen eine Glocke raubten, besitzt nun drei neue Glocken. Die alten Wandmalereien waren zerstört bis auf einen knieenden Ritter vom Jahr 1418, der wie durch ein Wunder in der Thürnische erhalten blieb. Die neuen Fenster sind mit neuen Wappenbildern, die Rückwand des Altars ist mit einem auf Holz gemalten hl. Abendmahl aus Lukas Kranachs Schule geschmückt.

Ein kleines Bild der Kirche ziert das Titelblatt der Schrift, in welcher der Wiederhersteller der Kirche in pietätsvoller Begeisterung für Kunst und Altertum die Kirche und ihre Geschichte ausführlich beschrieben hat.*) Das Buch enthält

*) „Die gräflich Leutrum'sche Frauenkirche zu Unterriexingen mit einem Überblick über die Geschichte des Dorfes. Von Gerhard, Graf Leutrum von Ertingen. Stuttgart, Verlag von Kohlhammer 1891.

auch ſechs Abbildungen frommer Grabdenkmäler und drei Gedichte: „Eine Oſtergabe 1891“ zur Feier der Wiederherſtellung der Kirche von O. Schanzenbach, „Bruder Konrads Lied“ von Ed. Paulus und „Bruder Konrad“ von K. Weitbrecht, jenes mild verſöhnenden, dieſes düſter zerriſſenen Tones. Nicht aber



konnte in der Schrift ſchon gerühmt werden das ſoeben erſt in die Kirche geſtiftete Kunſtwerk hoher Vorzeit, das hier abgebildet iſt.

In der katholiſchen Dorfkirche zu Ertingen in Oberſchwaben, zwiſchen Ulm und Biberach, hing ein wenig beachtetes, verkommen ausſehendes, aus

Lindenholz geſchnitztes lebensgroßes Bild des gekreuzigten Chriſtus. Der H. Graf erwarb es von der Gemeinde um eine nicht unbedeutende Summe. Schon im verwahrloſten Zuſtande, völlig erſt, nachdem es gereinigt war, zeigte es dem Kenner ſeinen kunſtaltertümlichen Wert. Gewand- und Körperbildung weiſt ſicher auf die Mitte des zwölften Jahrhunderts. Die Füße ſind nicht nach alter Weiſe neben-, ſondern übereinander ans Kreuz genagelt. Zu den großen Formen des Leibes bildet einen überraſchenden Gegenſatz das ſchmale, hagere Haupt mit der ſcharfen Ausprägung ſeiner Züge, mit der hohen, fein geſchnitzten Naſe, den vollen, ein wenig verzogenen Lippen, dem ſchlichten Bart, dem, hinter den auffallend großen Ohren in einfachen Strähnen geſchloſſen zum Nacken hinabfließenden Haupthaar und mit den ſtark heraustretenden, erſtarrten Augen. Dieſes der Natur abgelauſchte, ausdrucksvolle, fein und ſcharf durchgearbeitete Antlitz des am Kreuz geſtorbenen Erlöſers kann nur das Werk einer vorzüglichen Künſtlerhand ſein. Die im Scheitel und Hinterhaupt eingebohrten Löcher deuten darauf, daß einſt eine metallene Krone den König der Ehren und ein metallener Strahlenkranz ihn als Gottes Sohn bezeugt hat. Dieſe Zeichen ſeiner Würde ſind ihm jetzt neu gegeben aus der Kunſtgießerei von A. Stotz. Neubemalt iſt das Kreuzbild durch den in Wiederherſtellung alter Denkmäler unter Leitung des Landeskonſervators geübten jungen Kunſtmaler Haaga in Stuttgart. Haupt und Körper iſt in zarter Naturfarbe, die Haare bräunlich, das Lendentuch blau mit goldenem Saum, die Rückſeite des ſtarken Kreuzes mit dem Chriſtogramm in der Vierung, mit den vier Evangeliſtenzeichen in den vier Enden, mit romaniſchem Blatt- und Schlingwerk dazwiſchen. Machtvoll, die Kirche beherrſchend, feierlich ernſt ſchwebt das Kreuzbild nun an ſtilgemäß geſchmückter, ſtarker Kette unter dem Chorbogen, mit dem Antlitz dem Schiffe zugekehrt, ein hehres Denkmal alter Kunſt und Frömmigkeit, ein Zeugnis neuen Kunſtſinnes, ein Schmuck erſten Ranges für die im Jahr 1535 mit Altwürttemberg evangeliſch-lutheriſch gewordene Kirche. Unter dem Kreuzbilde ſteht auf einer ehernen Tafel am eiſernen Chorgitter die Inſchrift: „Dieſes Bild des gekreuzigten Chriſtus, ein Kunſtwerk romaniſchen Stils aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts und der Zeit des großen Hohenſtaufen, Kaiſers Friedrich des Rotbarts, befand ſich ehemals in der Burg zu Ertingen, kam nach deren Zerſtörung in die dortige Kirche, wurde 1891 erworben und hier in der Frauenkirche im Chorbogen aufgemacht. — Einſt ſtand es an der Wiege, jetzt am Grabe meines Geſchlechts! — Gerhard, Graf Leutrum von Ertingen 1892."

Über zwei neueſte Vorſchläge für evangeliſchen Kirchenbau.

Von einem Fachmann.

I. Wiesbaden.

Von Zeit zu Zeit taucht die Klage über den Mangel eines Kirchenbauſtils für die evangeliſche Kirche auf, meiſt ohne allen Verſuch, demſelben abzuhelfen, öfter zwar auch von ſolchem Verſuch begleitet, aber bis jetzt ſtets ohne nennenswerten Erfolg. Im Lauf des Jahres 1891 ſind zwei neueſte Vorſchläge hervorgetreten. Die Berliner Proteſtantiſche Kirchenzeitung (Dr. Webſky, Berlin)

brachte in Nr. 24 vom 17. Juni einen Aufſatz von H. Pf. E. Veeſenmeyer in Wiesbaden unter der Aufſchrift: „Die Reformationskirche zu Wiesbaden, eine Reform im proteſtantiſchen Kirchenbau" mit dem Motto: „Der Worte ſind genug gewechſelt, laßt mich auch endlich Thaten ſehen."

Mir will ſcheinen, daß bisher zwar recht viel Worte über die Sache geſprochen worden ſind, eine eigentlich ſachwiſſenſchaftliche Beſprechung aber gefehlt hat, während andererſeits recht viele, nicht gehörig überlegte Thaten (d. h. Bauten) geſchehen ſind. H. Pf. Veeſenmeyer nennt die Klage über den Mangel eines proteſtantiſchen Kirchenbauſtils ein verſtändnisloſes Gerede, wenn man vom proteſtantiſchen Geiſte verlange, daß er eine eigene Kunſtform ſchaffe, welche die überlieferten Formen ablöſen und für alle noch zu erbauenden evangeliſchen Kirchen gelten ſolle. Denn ſo wenig der katholiſche Geiſt den romaniſchen oder gotiſchen Bauſtil geſchaffen habe, ſo wenig werde die Kirche der Reformation einen eigenen Bauſtil aus ſich heraus ſchaffen. Doch ſei obige Klage vollberechtigt, wenn man von dem Grundſatz ausgehe, daß die äußere Erſcheinung jedes monumentalen Gebäudes ſeiner inneren Beſtimmung entſprechen müſſe. — Beide Sätze enthalten Wahres mit Falſchem gemiſcht infolge falſcher Auffaſſung und Anwendung des Wortes „Stil". Wohl ſind die chriſtlich-mittelalterlichen Bauſtile nicht vom katholiſchen Geiſte erſchaffen, wohl wird auch der proteſtantiſche Geiſt keinen Stil ſchaffen können, ganz einfach, weil ein Stil überhaupt nicht geſchaffen werden kann, ſondern nur *entſtehen* kann im Zuſammenwirken der religiöſen Geiſtesrichtung, der Technik (mit ihren Rückſichten auf Material, Klima ꝛc. ꝛc.) und der formenden Kunſt, die wiederum unter dem Einfluß der zeitlichen und volklichen Lebensanſchauung, der Sitten ꝛc. ꝛc. ſteht. Daß „die äußere Erſcheinung jedes monumentalen Gebäudes ſeiner inneren Beſtimmung entſpreche," iſt allgemein giltige Forderung der Kunſt an die Künſtler. Erfüllbar iſt ſie natürlich nur dann, wenn die innere Beſtimmung klar und deutlich dem Künſtler vorgelegt wird, in Geſtalt einer Aufgabe, eines Bauprogramms.

Daß die meiſten unſerer proteſtantiſchen Kirchen eigentlich katholiſche Gotteshäuſer ſeien und *mit Leichtigkeit dem katholiſchen Kultus wieder dienlich gemacht werden könnten*, iſt wohl ziemlich wahr; ob aber durch Vermeidung dieſer Eigenſchaft allein das Ziel erreicht werden könnte, das wäre zu unterſuchen. Das verſucht H. Pf. Veeſenmeyer, aber nicht mit genügender Genauigkeit.

Zunächſt iſt längſt widerlegt, daß das apoſtoliſche Chriſtentum die altrömiſchen Baſiliken zu ſeinem Kultus benützt habe. Ferner iſt zwar faſt richtig, daß die Reformation nicht verſuchte, einen eigenen Kirchenbauſtil zu ſchaffen; ungenau aber iſt es, zu ſagen, ſolche Verſuche ſeien teils nicht nötig geweſen, weil genug Kirchen da waren, teils nicht möglich in einer Zeit, in der der reformatoriſche Geiſt ſeine ſchöpferiſche Kraft verloren hatte und ſich auf mühſeliges Erhalten beſchränken mußte. Sie waren vielmehr nicht möglich, weil es eben einer religiöſen, alſo auch einer reformatoriſchen Geiſtesrichtung allein ſtets unmöglich iſt, einen Stil zu ſchaffen, und weil überhaupt *jeder Verſuch, einen Stil zu ſchaffen*, eigentlich ein Unſinn iſt. Verſuche, einen für den evangeliſchen Gottesdienſt geeigneten Raum zu ſchaffen, ſind gemacht worden, auch Verſuche, ſolchem Raum

eine entsprechende Außengestaltung zu geben. Daß sie nicht so weit gelangen, um eine allgemeingiltige Gestaltung zu zeitigen und damit die Grundlage zu Entstehung eines Stils, lag nicht an dem Mangel schöpferischer Kraft, welche der reformatorische Geist auf dem Gebiete der Beredsamkeit, der Poesie und Musik voll, ja auch auf dem der Malerei und sonstigen zeichnenden Kunst genügend bekundet hat, sondern daran, daß architektonische Ausgestaltung eines neuen Gedankens nur dann erfolgen kann und geschichtlich erfolgt ist, wenn erstens der Gedanke selbst (hier die innere dem Bedürfnis voll genügende Gestaltung des Raums, der ihm innerlich und äußerlich zu gebende Charakter ꝛc.) der ausführenden Kunst klar vorgelegt wird, und zweitens die finanziellen, politischen und sozialen Umstände das ruhige Arbeiten gestatten. Und daran fehlte es damals allseitig. Unter den trotzdem gemachten, nicht gar so „wenigen Versuchen, ein Neues zu pflügen," wird die Schloßkapelle in Wittenberg und die Frauenkirche in Dresden genannt. Erstere aber ist 1493 begonnen, also hier nicht zu zählen; auch ist es falsch, von ihr zu sagen, sie sei ohne Einfluß geblieben, und überhaupt, sie als Versuch *hier* zu nennen. Sie ist nur ein Glied einer ganzen Reihe ähnlicher Anlagen, aus welcher hier nur die Bauten zu Neunburg vor d. Wald und Vilsliburg, sowie zu Leipzig (alle um 1480), zu Wolmirstädt bei Magdeburg (1483 ff.), Freiberg (um 1485), Langhennersdorf und Schneeberg (um 1490), Annaberg (1499), Halle (1505), Zwickau (1506), Ruppertsgrün (1513), Brüx (1514), genannt seien, — alle vor der Reformation — und welche mit den ersten uns bekannten evangelischen Kirchenbauten zu Langenbernsdorf und Planitz bei Zwickau allerdings außer der örtlichen Lage gar nichts, desto mehr aber mit der Schloßkapelle zu Torgau zu thun hat, die 1532 von Konrad Krebs begonnen wurde. Derselbe hat 1513 in Crimmitschau und vermutlich 1519 in Annaberg gearbeitet, gehört also wie Michel von Wolkenstein, der in der Frauenkirche zu Halle thätig war, der erzgebirgischen Schule an. Zudem kennen wir den alten Zustand der Schloßkirche zu Wittenberg nicht genau, die zu Halle und Torgau aber sind so ähnlich denen zu Langhennersdorf, Ruppertsgrün ꝛc., daß man sie nicht von der erzgebirgischen Gruppe trennen darf, die allerdings in einer Art von vorreformatorischem Geiste die Spätgotik zu einigen Schöpfungen neu belebte, welche beurkunden, daß diese Spätgotik nicht unbrauchbar zum Dienst der Reformation gewesen wäre.*) Als weitere Versuche, teils vorreformatorisch, teils im Dienst der

*) Wohl ginge Corn. Gurlitt zu weit, wenn er ausspräche, die in der erzgebirgischen Gruppe gezeitigten Erscheinungen hätten zu einem neuen *Baustil* führen können. Er hat das aber nicht gethan. Zu einer neuen, für den Protestantismus passenden *Anlage* hätten sie aber führen können. Die Hallenkirchen hat die Spätgotik nicht geschaffen, die Kapellen an den Langseiten zwischen eingezogenen Strebern nicht erfunden, sondern nur die Anbringung von Emporen darüber, wie Gurlitt S. 72 meint (siehe 1891 S. 103 unten) — die Hallenkirchen beginnen um 1050 mit der Schule von Perpignan, gelangen nach Westfalen und waren schon ziemlich verbreitet, als die erzgebirgische Schule auftrat. Nicht in Toulouse und Alby kommen die Kapellen an den Langwänden zuerst, sondern lange vorher in Italien vor. Kapellen zwischen eingezogenen Strebepfeilern erscheinen, wenn nicht vorher anderwärts, doch schon 1310 in Lübeck, 1338 in Doornick, 1403 in Sevilla, 1425 in Ingolstadt. Die Gänge in Nürnberg von 1477 sind keine Emporen, sondern Kontrolgänge, die Tri-

evangeliſchen Kirche ſeien hier genannt: die Wenzelskirche zu Naumburg 1517 ff., die evangeliſche Neupfarre zu Regensburg, 1519 als „ſchöne Maria" begonnen, 1542 evangeliſch eingeweiht, die 1534 erbaute zu Joachimsthal, (die zu Öderan, 1538 erbaut, zu Pirna, 1546 vollendet, zu Marienberg, 1558 begonnen, gehören auch zu der erzgebirgiſchen Gruppe), die wunderliche Doppelpolygonkirche zu Hanau 1622 ff., der 1585 begonnene Kreuzbau zu Emden und der 1599 entworfene Winkelbau zu Freudenſtadt. Das alles zeigt zur Genüge, daß es ſchon vor dem dreißigjährigen Kriege nicht an Verſuchen in mannigfachſter Richtung fehlte.

Für den Wiesbadener Verſuch machte man es dem Architekten zur Pflicht: „*jeden Anklang an die übliche Anordnung der katholiſchen Kirche zu vermeiden*, und wenn dadurch zunächſt das *negative* Reſultat erzielt ſei, daß die betreffende „Reformationskirche" für den katholiſchen Kultus unbrauchbar ſei, ſo hoffe man auch in *poſitivem* Sinn den Bau als einen Schritt zu Erreichung eines proteſtantiſchen Kirchenbaus für die Zukunft bezeichnen zu dürfen." Die deutſche Bauzeitung vom 30. Mai 1891 findet ſogar „„die Annahme nicht zu kühn, daß dieſe neue Wiesbadener Kirche in der Geſchichte des proteſtantiſchen Kirchenbaus *dereinſt* ebenſo als Ausgangspunkt für eine Rückkehr zu den „*alten geſunden*" Bahnen werde angeſehen werden können, wie wir heute die Hamburger Nikolaikirche als Ausgangspunkt für die noch heute herrſchenden, ſich in „*blinder Nachahmung*" der mittelalterlichen katholiſchen gefallenden Anſchauungen des letzten halben Jahrhunderts anſehen.""

Zu beweiſen, daß die Hamburger Kirche nicht Ausgangspunkt, ſondern nur die, leider mit Hilfe geiſtigen Brotneids gegen Semper durchgeſetzte, Fortſetzung der ſchon vorher begonnenen Nachahmung ꝛc. iſt, daß aber andererſeits die „alten geſunden Bahnen", auf denen man angeblich bis um 1845 gewandelt ſein ſoll, ſich bei Lichte beſehen gar nicht als Bahnen, ſondern nur als ſehr zerfahrene, nach vielen Seiten hin taſtende Fußſtapfen darſtellen, daß die geſündeſten dieſer Verſuche immerhin ſtark an mittelalterliche Überlieferung anlehnen (Altona, Hamburg, Schwerin ꝛc.), die ſich davon frei haltenden, mit Ausnahme der Frauenkirche in Dresden und weniger anderen, als ziemlich ungeſund erſcheinen, wofür Furttenbachs und Sturms Entwürfe, die Garniſonkirchen zu Wolfenbüttel und Potsdam, der Berliner Dom, die Frankfurter Paulskirche, die erſte evangeliſche Kirche zu München ꝛc. Belege ſind, würde leicht, aber langweilig werden.

Richtig iſt Veeſenmeyers Vergleich zwiſchen der katholiſchen Meßkirche und der evangeliſchen Gemeindekirche, dieſem Verſammlungshaus der Gemeinde, die ſich zu Anbetung des allgegenwärtigen Gottes um ihr geiſtiges Haupt, Jeſus Chriſtus, vereint; ungenau aber iſt, der *ganze* Gottesdienſt ſei vermittelt durch das Wort, der Altar ſei nur Mittelpunkt der Abendmahlsfeier, daher die Zweiteilung in Chor und Schiff aufzugeben, den Chor, dieſes „verkümmerte Überbleibſel alter Stilformen"

---

forien nicht Keime zu Emporen, ſondern verkümmerte Reſte der im romaniſchen Stil ſo häufigen Emporen. Betreffs letzterer haben wir den Erzgebirgern beſonders für den Beweis zu danken, daß die Gotik nicht, wie ſo viele behaupten, den Emporkirchenanlagen feindlich gegenüber ſteht. Die Torgauer Kapelle, entſtanden unter Luthers Einfluß, hat ſolche Emporen, und die Kanzel *nicht* über dem Altar.

(unrichtig, der Chor ist Raumanlage, keine Stilform), der Gemeinde als Sitzraum einzuräumen, sei gedankenlos, geschmacklos; der Gemeinderaum soll, sagt das Programm von Wiesbaden, den Charakter der Einheitlichkeit tragen, diese also nicht durch Querschiffe und Seitenschiffe unterbrochen werden (die Schiffe unterbrechen aber nicht, sondern erweitern und gliedern den Raum; vielleicht sind die für die Seitenschiffe nötigen Stützen gemeint, die allerdings unterbrechen). Die Gemeinde solle sich wo möglich nicht gegenübersitzen. Die Kanzel sei aus ihrer nebensächlichen, seitlichen Stellung herauszurücken, habe, wie der Altar, eine zentrale Stellung. Der Prediger solle der Gemeinde ins Angesicht schauen, ohne Anstrengung von der ganzen Gemeinde gesehen und gehört werden können; es wäre lächerlich, den Redner aus der Mitte und dem Vordergrunde in irgend eine Ecke zu verbannen. Die Kanzel sei also nicht, wie in den Zeiten des Rationalismus, an die Hinterwand der Apsis anzukleben; vielmehr sei der hinter der Kanzel übrig bleibende Teil des alten Chors der liturgisch richtige Platz für Orgel und Sängerchor. Die Orgel erfordere geradezu Hervorhebung, gehöre daher in das Angesicht der Gemeinde. Der Orgelprospekt solle künstlerisch gestaltet, Chor und Dirigent durch „Chorschranken" (?) teilweise verdeckt werden. Geschehe das, werde für die Gruppierung von Orgel, Kanzel und Altar eine einheitliche, künstlerisch schöne Lösung gefunden, so werde ein dekorativer Hintergrund geschaffen, der an feierlicher Schönheit durch die Altäre und Chorkapellen der römischen Kirche nicht überboten werden könne und eben zugleich den evangelischen Charakter der Kirche hervorrufen müsse. Behalte man endlich die überlieferte Stellung vom Altar, infolge dessen auch von Kanzel und Orgel im Osten, bei, so gewinne man den Vorteil, daß alles Licht von den Seiten und vom Rücken auf die Gemeinde falle, das störende, von vorn einfallende Licht aber vermieden sei. Außerdem sei unter der Orgelbühne der Platz gegeben für Sakristei, Sitzungszimmer, Taufkapelle und ähnliche Nebenräume. — Das war ungefähr das dem Architekten gegebene Programm. Vier beiseite gelegte Skizzen und der angenommene Entwurf geben einen Einblick in die Gedankenwerkstatt, einen Überblick über die Schwierigkeiten, die dem gewählten Architekten, dem mit Recht hochgefeierten Geh.-R. Otzen in Berlin, dem Schöpfer so mancher an das erzgebirgische Motiv der ersten Reformationszeit anknüpfenden, trotz so vieler Mühe zwar noch nicht die Aufgabe völlig lösenden, aber doch der Lösung näher kommenden sogenannten „Saalkirchen", aus dem Programm erwuchsen.

Skizze 2 zeigt die Disposition der Deputiertenkammer und des Trokaderosaals zu Paris, die Anlage eines antiken Theaters, wie solchen Gropius 1864 vorschlug und Lechler 1883 wieder aufzunehmen empfahl. Das Unkirchliche dieser Anlage, auch die schlechte Akustik der beiden Pariser Bauten, lassen diese Form als unzulässig erscheinen. Skizze 1, dieselbe Anlage, nur mit polygoner Umfassung, würde zwar hörsamer sein, auch für die Treppen bessere Gelegenheit bieten, auch etwas würdiger wirken, doch aber viele Fehler mit dem vorigen gemein haben.

Skizze 3 zeigt, wie der eine der bei dem Zwickauer Wettbewerb nicht gekrönten Entwürfe, innen ein Sechseck mit drei langen und drei kurzen Seiten;

an die kurzen lehnen ſich zwei kleine und ein großer Turm, an die langen drei halbkreisförmige Ausbauten, von denen zwei Emporen enthalten, die dritte den bei allen Entwürfen gleichartigen Chorbau. Der Prediger wird mit Widerhall zu kämpfen haben, die Kirche ziemlich dunkel ſein ꝛc. Skizze 4 iſt im Grund eine Wiedergabe der Nikolaikirche zu Potsdam, allerdings mit einigen Abänderungen, unter denen die bedeutendſte eben die Choreinrichtung betrifft.

Der gewählte Entwurf hat zum Kern ein Viereck, an deſſen Seiten halbe Achtecke ſich anlehnen, wovon drei zu Emporen ausgenützt ſind, während das vierte den Chorbau enthält. Hier iſt nämlich in das halbe Achteck an ſeiner vorderen Kante eine gerade Wand eingeſetzt, welche rechts und links je drei Bögen zeigt ohne rechten Grund, und in der Mitte ſich zu einer Apſis vertieft; vor dieſer ſteht der Altar, hinter ihm und über ihm klebt an der Apſiswand die Kanzel, durch zwei Treppen zugängig. Über der Kanzel wölbt ſich die Concha der Apſis, über der ſich ein Giebel erhebt. Hinter dieſem Bau in der Höhe der drei anderen Emporen befindet ſich die Orgelbühne, zugleich Sängerbühne, hinter ihr Orgel und Gebläsraum, drei Treppenhäuſer und einige leere Räume, unten aber hinter dem Altar zunächſt (gleich hinter der Apſiswand ohne alle direkte Lüftung und Beleuchtung) der Abort und eine ebenſo luft- und lichtloſe Sakriſtei zwiſchen drei ſehr großen Vorhallen, deren eine das Parterre zwiſchen und in den Türmen einnimmt, während die zwei andern rechts und links von der Sakriſtei zwiſchen Kirche und Türmen eingeſchoben ſind, wodurch das Gebäude ſeines Zentralbaucharakters enthoben wird. Die am andern Ende dem Altar gegenüber liegende Exedra iſt an der mittleren Seite von einer Vorhalle, an beiden Schrägſeiten von Treppenhäuſern begleitet. Zu ebener Erde kommt hier alſo kein Licht herein, an der Altarſeite weder unten noch oben. Die Oberteile der drei Exedren haben Fenſter, welche infolge des gewählten Stils nicht ſo viel Licht geben, als ſie geben könnten. Das Oberlicht des das Mittelquadrat bedeckenden Sterngewölbes, mit einem Türmchen überbaut, wird gerade ſo viel Licht geben, als es zu einem hübſchen Effekt bedarf. Die ganze Kirche aber wird ein recht katholiſches Halbdunkel erhalten, beſonders da der Hauptgottesdienſt früh ſtattfindet und die ganze Oſtſeite der Lichtöffnungen entbehrt. Der Altar namentlich hat gar kein direktes Licht, Kanzel und Orgel noch etwas weniger. Weit bin ich davon entfernt, dem ſehr verehrten Herrn Otzen das zur Laſt zu legen. Man ſieht ja, wie er ſich gequält hat, der Vorſchrift gerecht zu werden und doch etwas Gutes zu leiſten. Soweit überhaupt möglich, iſt es gelungen. Viel beſſer aber hätte es gelingen können, wenn man ihm nur den erſten Satz aufgegeben hätte — und zwar in gekürzter Form — jeden katholiſchen Anklang zu vermeiden, übrigens aber Freiheit gelaſſen.

Hier möchte ich dem einen Satz des H. Beeſenmeyer: „Aber in der Kirche gilt ja nicht die Vernunft, ſondern die Tradition," einen andern zur Seite ſtellen. Überall gilt es für vernünftig, dem Architekten nur die Zwecke mitzuteilen, die Wahl der Mittel zu Erreichung der Zweckmäßigkeit aber ihm zu überlaſſen, bei einer Kirche ſcheint H. Beeſenmeyer nicht dieſe Vernunft gelten laſſen zu wollen, ſondern ſchreibt alle Einzelheiten der Anordnung vor. Ihm gilt allerdings nicht

die Tradition, aber sein Wille mehr als die Vernunft. Was ist nun das Ergebnis? Eine Kirche, deren Altar im Halbdunkel steht, also katholisch geordnet ist. Bekanntlich hatten ja die Katholiken vom ersten Auftreten des Katholizismus an keine Fenster in der Apsis, während die Arianer, die sich „kein Jota von ihrem Glauben nehmen lassen wollten," solche hatten. Der Katholizismus braucht dieses Halbdunkel für seine Mysterien. Im sechsten und siebten Jahrhundert wurden daher bei Katholisierung arianischer Kirchen schleunigst die Apsisfenster vermauert. Die Katholiken setzten den Bischof hoch hinter den Altar, die Arianer niedrig, seitwärts vor den Altar: „Christus ist unser Haupt, über seinen Tisch gehört kein Mensch, kein Predigtort, keine Sängerbühne."

Nach H. Beesenmeyers eigenen Worten soll die Kanzel nicht an die Apsiswand geklebt sein, ist's aber hier dennoch. Doch ist hier so wenig Höhe möglich (um nicht Orgelbühne und Emporen noch höher hinaufzurücken, als ohnehin nötig geworden), daß man hinter dem Altar unter der Kanzelkonsole nur eben knapp aufrecht vorbeigehen kann und dennoch der Kopf des Predigers höher steht als der Fußboden der Sängerbühne, noch immer zu niedrig, da er eigentlich mindestens gleich hoch der Emporenbrüstung stehen müßte. Obgleich er also thunlichst herabgerückt ist, wird der Sängerbühne nicht nur der zur Concha, sondern auch der zum Treppenaustritt und Kanzeleingang nötige Raum weggenommen. Mehr noch aber leidet die Sängerbühne dadurch, daß der Giebel der Concha in der Mitte bald 4 m hoch vor derselben aufsteigt. Das zwang den Entwerfer, die Bühne sehr hoch aufsteigen zu lassen und daher auch die Orgel so hoch zu stellen. Soweit man aus den Zeichnungen sehen kann, steht das Orgelpodium mindestens 6 m über dem Fußboden. Die Orgel ist nicht hervorgehoben, sondern in den Winkel gedrückt; sie ist nur etwa 6 m breit, die größten Pfeifen sind nur etwa $2^1/_2$, höchstens 3 m lang, ein sechzehnfüßiger Principal ist gar nicht anbringbar. Dabei ist der auszufüllende Raum 32 m lang und breit und mindestens 19 m hoch in der Mitte. Die Entfernung des hintersten Sitzplatzes von der Kanzel beträgt etwa 26 m. Das ist schon ziemlich viel und erfordert schon einen Redner mit guter Brust. Für 1200 Sitzplätze darf man eben nicht bauen, höchstens für 900. Wir brauchen keine Dome, nur Kirchen. — Ein würdiger Platz für den Taufstein, den Träger eines Sakramentes, und für das Evangelienpult ist nicht vorhanden. Die theatralische Einteilung der Sitzplätze mutet sehr weltlich an; ein sehr großer Teil der Gemeinde sitzt sich gegenüber; die Unterbrechung des Raumes ist nicht vermieden. Die Räume unter den Emporen wirken schlimmer als Seitenschiffe, weil sie sehr niedrig, sehr tief und namentlich im Westen sehr dunkel sind. Vor dem Altar ist zu wenig Platz für Brautpaare und Trauzeugen, für Konfirmanden, Kommunikanten ꝛc. gelassen. Betreffs die Benutzbarkeit für den Katholizismus brauchen nur die Bänke herausgenommen, unter den Emporen Seitenaltäre gesetzt zu werden, und der Katholizismus kann in den dämmrigen Raum einziehen. Ja der Altar könnte dann als Laienaltar dienen, und an Stelle der Orgel ein Hochaltar gesetzt werden auf die Bogenwand, die, ganz ähnlich den Krypten des elften und zwölften Jahrhunderts, wie dazu gemacht ist, einen Hochchor darüber anzulegen.

Außen erſcheint die Kirche nach Anlage und Stil (beides übrigens ſehr ſchön durchgeführt) als Baſilikalanlage mit kurzem Langhaus, Kreuzſchiff und Chor, mit Vierungstürmchen, vier kleinen Ecktürmen und einem großen Turmpaar, alles treu der Überlieferung aus der dunkelſten Zeit des Katholizismus, mit Ausnahme allein der Stellung der Türme im Oſten, was der Beſchauer ohne Kompaß und bei trübem Himmel kaum merken wird, was auch genug Vorgänger, einzeln im Mittelalter, mehr noch in der Jeſuitenzeit, hat. Jeder Beſchauer wird den Altar an dem den Türmen entgegengeſetzten Ende vermuten. Kommt er ins Innere, ſo findet er ſtatt des vermuteten kreuzförmigen Langbaus eine Zentralanlage, und ſieht, daß der Altar nach den Türmen zu ſteht. Das Äußere iſt alſo erſtens durchaus gleich den katholiſchen Bauten, zweitens eine, noch dazu „bewußte," aus äußeren Rückſichten dem Architekten zur Pflicht gemachte Lüge. Nur der „Bauſtil" war dem Architekten überlaſſen. Und ſolcher Lügenbau in überliefertem katholiſchem Stil mit katholiſch geordneter Apſis ſoll für zukünftige Entwicklung evangeliſchen Kirchenbauſtils Bedeutung gewinnen? Hoffentlich nicht.

Daß „die äußere Erſcheinung der inneren Beſtimmung entſprechend ſei," iſt hier nicht erreicht, auch die „Vernunft" kommt nicht ſo zur Geltung bei gezwungener Entwerfung nach ſolchem Programm für die evangeliſche Kirche, wie ſie zur Geltung gekommen iſt Jahrhunderte hindurch bei freierer Entwerfung von Bauten für die altchriſtlich-vorkatholiſche, arianiſche, griechiſche und katholiſche Kirche. In einem von der evangeliſchen Kirche aufzuſtellenden Programm, wenn es nicht in einer gewiſſen Verwechslung von evangeliſch und proteſtantiſch nur negativ, gewiſſermaßen „militans" gehalten wird, ſondern poſitiv und objektiv, wird und muß vieles dem Programm der altchriſtlich-vorkatholiſchen, arianiſchen und griechiſchen, ja ziemlich vieles ſogar dem der katholiſchen Kirche entſprechen, nicht allerdings dem für Kloſter- und Stiftskirchen, für Bettelmönchsklöſter, auch nicht für Kathedralen und Münſter, wohl aber dem für Pfarr- und Predigtkirchen. Allweg werden die uns erhaltenen oder überlieferten Reſultate vernünftigen Entwerfens nach ſolchen Programmen, wird alſo die Tradition auch für uns der Vernunft mehr entſprechen, als die vom Kampf gegen eine andere Konfeſſion, von der Furcht vor Katholiſierung, von unlutheriſcher Verwechslung der Reformation mit Umſtoßung eingegebenen Programmbeſtimmungen, die zu Unwahrheit, Entwertung des Altar- und Taufſakramentes, Unzweckmäßigkeit trotz aller Geſchicktheit und Genialität des über Gebühr in ſeinem Schaffen beſchränkten Architekten führen müſſen.

Weitere alte Wandmalereien der Frauenkirche zu Memmingen.

(Schluß.)

Ich habe in meinem erſten Bericht vermutet, eine der ſchlecht erhaltenen Darſtellungen auf der Wand des ſüdlichen Seitenſchiffs möchte als Tod der Maria anzuſehen ſein; jetzt erhält dieſe Vermutung alle Wahrſcheinlichkeit. Ich habe früher auch darauf hingewieſen, daß einige Inſchriften der nördlichen Bogenreihe (1. Moſ. 3, 15; Jeſ. 11, 1; Hohel. 6, 9) eigentlich auf Maria zu beziehen wären, und glaubte, da die Beziehung der Stellen auf die Kirche,

wie ſie der Standort im Bekenntnis erforderte, zu gewagt ſchien, dieſe Inſchriften möchten durch Verſehen an die unrechte Stelle gekommen ſein und eigentlich an den Platz gegenüber gehört haben, wo das Bekenntnis von Empfängnis und Geburt redet. Dies iſt nun allerdings nicht der Fall. Eine Überſicht der ganzen Inſchriftenreihe wird dies darthun. Wir zählen dabei entlang der ſüdlichen Bogenreihe vom Chor an die ſechs Figuren der Bogenleibungen in deren linken Hälften von unten nach oben mit eins bis drei, in den rechten Bogenhälften ebenfalls von unten nach oben mit vier bis ſechs; ebenſo die der nördlichen Bogenreihe, aber jetzt von Weſten anfangend, ſo daß die ganze Spruchreihe an die Reihenfolge der Apoſtel ſich anſchließt. Den Figuren, die keine Engel darſtellen, iſt noch meiſt ihre Benennung am Fuß beigeſchrieben.

Memmingen. F. Braun.

A. Südliche Reihe, erſter Bogen: 1. Sancta Maria. Maria mit dem Kind auf dem Arm, das nach einer Blume, in der linken Hand der Mutter, die Hand ausſtreckt. 2. Engel. Band: . . . (vater?) der liechter . . (aus Jakob. 1, 17?). 3. Chriſtus propheta nach bekannter Weiſe, in violettem Untergewand und blauem Mantel, die rechte Hand erhoben, in der linken die Weltkugel mit dem Kreuze haltend. 4. Männliche Figur mit Nimbus und Buch (Lucas?), Band: Actorum 14°. Er haut gemachet himel vnd erd. (Apoſtelgeſch. 14, 15.) 5. Engel. Zwei Bänder. 6. Moyſes propheta. Mit den Geſetztafeln.

Erſter Pfeiler: Petrus. (Vgl. Nr. 2, S. 26 ff).

Zweiter Bogen. 1. Betende Figur mit Nimbus (Matthäus?). 2. Engel; zwei Bänder. 3. Männliche Figur mit Nimbus und Buch. 4. (Paulus) Apoſtel mit Nimbus, das Schwert in der Linken. Band: X Ad Philippo. 3°. c°. wier wartten des behalters vnſers herren iheſu criſti. (Philipp. 3, 20.) 5. Engel; zwei Bänder; unteres Band: Paulus ad Phil. In dem namen iheſu werd ain (?) yeglich Knie gebogen. (Philipp. 2, 10). 6. (Eſra?) propheta. Bartloſe, blaugrau gewandete, rot gegürtete Figur mit einer turbanartigen grünen Mütze, von der ein Schleier nach hinten herabfällt.

Zweiter Pfeiler: Andreas.

Dritter Bogen. 1. Laucas Ewangeliſta. Nimbus und Buch. Band: Luce 2°. Die tag der gepurt ſind kommen vnd ſui haut ainen ſun geborn. (Luc. 2, 6. 7.) 2. Engel; zwei Bänder; unteres Band: Yſſ. 62°. Ain iungling wirdt (wonen?) by ainer iunckfrowen. (Jeſ. 62, 5.) 3. Greis in graublauer Tunika und ſchwarzer Mütze (Yſaias?). 4. Männliche Figur mit Nimbus und Buch. Band: Luce . . . Ain engel iſt von got zu der iunckfrowen marien geſandt. (Luc. 1, 26. 27.) 5. Engel; zwei Bänder; unteres . . . gaiſt. 6. Jeremias propheta. Bärtiger Mann mit prieſterlicher Kopfbedeckung, in hellgrüner Tunika, worüber ein ärmelloſer Überwurf.

Dritter Pfeiler: Jakobus d. ält.

Vierter Bogen. 1. Männliche Figur mit brauner Mütze und grünem Mantel über dem Harniſch, einem Spieß in der linken Hand, zwei zur rechten. Band: (2. Reg.?) 18° des Künigs ſun iſt tod. (2. Sam. 18, 20.) 2. Engel; unteres Band: Ysaye 49°. Ich hann vmbſunſt vnd onfruchtbärlich gearbaitt.

(Jeſ. 49, 4); oberes Band: . . . er haut vns in ſinem blut gewäſchen. (Offenb. 1, 5.) 3. . . . propheta. Männliche Figur mit grüner Kappe, von der ein langer, grüner Schleier herabfällt. 4. Männliche Figur mit Nimbus. Band: Marci 15 ioſeph haut ihn in das grab geleytt. 5. Engel; unteres Band: can (ticum) 5° ich ſchlauf vnd min hertz wachet. (Hohel. 5, 2); oberes Band: Yſaie 11° ſin grab wirdt glorirych . . . (Jeſ. 11, 10.) 6. Bärtige Figur mit Turban, gelber Tunica, worüber ein ärmelloſer Überwurf von ſchwarzem Brokat. (Jonathas?) propheta.

Vierter Pfeiler: Johannes.

Fünfter Bogen: Sechs Engel mit Tonwerkzeugen, von größern Formen als die bisherigen, lebendig, aber ſehr derb. 1. Mit Dudelſack. Band: Adoramus te. 2. Mit Syringenpfeife (benedicamus te?). 3. Mit Laute. 4. Mit Poſaune. 5. Mit Geige. 6. Mit Harfe. Schrift bei drei bis ſechs verloren.

Fünfter Pfeiler: Thomas.

Sechster Bogen: 1. Band: . . . war der leo von iuda . . . haut ange . . . (Wahrſcheinlich 1. Moſ. 49, 9, welche Stelle auf Chriſti Begräbnis bezogen wurde.) 2. Engel; unteres Band: Yſaye 53 er iſt uß angſt vnd vom gericht uferſtanden. (Jeſ. 53, 8); oberes Band: tod ich wird din tod ſin. (Hoſ. 13, 14.) 3. Bacharias propheta. Alter Mann mit Buch in blauem Mantel. 4. Apoſtel Johannes mit Kelch und Schlange. Johannis 12° vater clarificier dinen namen. (Joh. 12, 28.) 5. Engel; zwei Bänder; unteres Band: Johannis 12° ich haun clarificieret und wil aber clarificieren. (Joh. 12, 28.) 6. Yſayas propheta.

In der Ecke: Poſaunenengel mit Band: der her wirt mit ains herhorns ſtime herab komen von dem himel. An der Weſtwand: Jakobus der jüngere und Philippus. In der Ecke: Poſaunenengel mit Band: Ir ſont nit vor der zyt richten bis der her komme (vgl. Nro. 2, S. 29).

B. Nördliche Reihe (von Weſt nach Oſt).

Erſter Bogen: 1. Schöner, lockiger Jüngling. Band: R. (egum) 20° Buih die barmhertzkait nit von minem hus ewenclich. (1 Sam. 20, 15.) 2. Engel; unteres Band: R. 16° der her ſicht in des menſchen hertz hinyn. (1 Sam. 16, 7.) Oberes Band: P. R. 16° Ich haun mir einen Kinig userwellt. (1 Sam. 16, 1.) 3. David Propheta, die Krone auf vollen braunen Locken, ein Buch in der Hand; Band: David pſ. 97°. Der her wirdt richten nauch der gerechtkait. (Pſalm 98, 9 nach lutheriſcher Zählung, nicht Pſ. 91, 16, wie Nro. 2, S. 24 angegeben.) 4. Ganz verloren. 5. Engel, zwei Bänder; oberes Band: Luce 2°. Glory ſy got in den höchſten. (Luc. 2, 14.) 6. Matheus apoſtolus, in roter Tunica, grünem Mantel, mit Buch und Nimbus. Band: (Matth.?) 25°. Denn wirdt er ſitzen uff dem ſtul ſiner mayeuſtet. (Matth. 25, 31.)

Erſter Pfeiler: Bartholomäus.

Zweiter Bogen: 1. Salomon Kinig. Bekrönt wie David I, 3. Band: O her wie gut und ſüß iſt din gaiſt. 2. Engel, ein Buch emporhaltend; unteres Band: Ich haun dir ein weiſes vnd verſtaudnes hertz geben.

(1 Kön. 3, 12.) Oberes Band: Ezechielis ... 3. Ezechiel propheta, alter, bärtiger Mann mit gelber Leibbinde über dem blauen, gelbverbrämten Rock. Band: Ezechielis 36°. Ich wil minen gaist zwischen ainer (?) setzen. (Ezech. 36, 27.) 4. Johannes Apostolus. Der Apostel mit Nimbus, von sechs oder sieben Kirchlein umgeben, zeigt ein offenes Buch her. Band: Apocalipsis 2°. Wer oren zehören hab der hör was der gaist den Kirchen sag. (Offenb. 2.) 5. Engel; zwei Bänder. Unteres Band: Apocal. 1°. Beschryb die ding die du gesehen hanst. (Offenb. 1, 19.) 6. Paulus apostolus, mit dem Schwert in der Linken. Band: Paulus ad Romanos. Der gaist kompt vnser schwachhait zehilff. (Röm. 8, 26.)

Zweiter Pfeiler: Matthäus.

Dritter Bogen. 1. Bernhardus ain lerer. Im Ordenskleid der Zisterzienser, mit Nimbus über der roten Mütze, ein Buch in der Hand. Band: Bernhardus: Ain Kirch niempt zu durch bekorung (?). 2. Engel. Unteres Band: Ad Ephesios tj° Christus ist ain honpt der Kirchen. (Ephes. 4, 15.) Oberes Band: Danielis 2° das ryh wirdt ... bestan. (Daniel 2, 44.) 3. Danielis propheta. Schlanker, blondlockiger Jüngling in grünem, gegürtetem Gewand, in der Rechten ein Buch, die Linke lehrhaft erhoben, auf dem Kopf eine reiche, turbanartige Mütze. Band: Danielis 12° Got wirdt ain rych erkuken (vielleicht Dan. 2, 44?). 4. Gestalt mit Nimbus, roter Tunica, blauem Mantel. Unterschrift und Band verloren. 5. Engel; unteres Band: (In ?) cantic aggei et zacharie Sin (?) los ist in der Kirchen der hailigen. Oberes Band: Ps. 118. Ich hann teil mit allen den die ..... gebott behaltend. 6. Hiob der Knecht. Ein lebensmüder, durch Leiden gebeugter Greis.

Dritter Pfeiler: Simon Zelotes.

Vierter Bogen: 1. Engel. Bänder verloren. 2. Ysayas propheta. Band: Ysayas 11° Es wirdt nssgann ain rut von der wurtz yesse. (Jes. 11, 1.) 3. Engel mit 1 Band: Cantic. 6to. wer ist dni dan her dringent als dni morgenrötti (Hohel. 6, 9.) 4. Engel: Band verloren. 5. Moyses propheta. Er hat auf den grauen Haarlocken lange gelbe Hörner, in der Rechten einen Stab; mit der Linken deutet er auf die Schlange mit Menschenkopf, die sich unter seinen Füßen windet. Band: Gen. 3°. Dni wirdt din houpt zerknisten. (So ist 1 Mos. 3, 15 übersetzt, nicht wie Nr. 2, S. 25 angegeben.) 6. Engel. Band: Luce primo der hailig gaist wirdt von obnan herab in dich kommen. (Lukas 1, 35.)

Vierter Pfeiler: Judas Thaddäus.

Fünfter Bogen: 1. Figur mit Buch. 2. Engel. 3. Ysayas propheta, mit Buch. Band wie bei eins und zwei verloren. 4. Betende Figur mit Nimbus. Band: Apoc. Sälig vnd hailig ist der der tail haut in der erstа vrstendi. (Offenb. 20, 6.) 5. Engel; unteres Band: P. corinth. 15°. wier werd ... all erstan (1 Kor. 15, 51); oberes: Danielis 12° ... (vielleicht Daniel 12, 2). 6. Judas Machabaeus, Ritter mit Speer, im Stahlhelm und Harnisch über dem roten Waffenrock. Band verloren.

Fünfter Pfeiler: Matthias.

Sechster Bogen: 1. verloren. 2. Engel. 3. Iakobus patriarcha; 4. Männliche Geſtalt, welche betend die Hände erhebt. Band: ... mir ein glori .. 5. Engel. 6. David propheta mit Krone und Scepter. Soweit die Reſte dieſer Spruchſammlung. Sie iſt, wenn man zunächſt von den Sprüchen des vierten Bogens der nördlichen Reihe abſieht, ein getreuer Wiederhall des apoſtoliſchen Bekenntniſſes, im erſten Teil die Heilsgeſchichte, im zweiten die Heilsgegenwart betonend. Bezieht ſich A I auf die ewigen und zeitlichen Grundlagen alles weitern Geſchehens, ſo tritt II in die altteſtamentliche Heilserwartung ein, in deren Mittelpunkt Chriſtus ſteht, und das folgende bringt die Erfüllung in Chriſtus, ſo daß III die Menſchwerdung, IV Leiden und Tod bezeugt und in V durch einen Engelchor, der wie auch ſonſt auf Grabſteinen (vgl. Otte, Handbuch der kirchl. Arch. [5] I, 332) das „Laudamus" mit Inſtrumentalmuſik begleitet, der Übergang von der Erniedrigung zur Erhöhung gemacht werden kann. Letztere kommt dann in VI zum Ausdruck. Sie erreicht ihren Höhepunkt im Gericht, an welches B I zuſammen mit den zwei Poſaunenengeln mit Bezug wie auf den Richter ſo auf die zu Richtenden mahnt. Zum dritten Glaubensartikel fortſchreitend preiſt B II den Geiſt Gottes, der ſich auswirkt im Offenbarungswort der Kirche und im Glaubensleben der Chriſten. Was für dieſe vom Geiſt Gottes geheiligte Kirche zu hoffen iſt, betont B III; und wenn in den verlorenen Schriftbändern von B V vor der Auferſtehung des Fleiſches die Vergebung der Sünden zum Ausdruck kam, ſo iſt eigentlich im Zuſammenklang von Schrift und Bekenntnis keine Lücke. Aber was iſt's nun mit den Sprüchen von B IV? Das nächſte bleibt doch, ſie von Maria zu verſtehen. Zugleich auf die „Kirche" ſie zu beziehen, indem man dieſe mit Maria vereinerleit, will bei der Stellung zwiſchen „Vergebung der Sünden" und „Auferſtehung des Fleiſches" auch nicht wohl angehen. Dagegen liegt die Stelle nicht weit, wo ſie vermutlich hinkommen ſollten: in B V wären ſie die ſelbſtverſtändliche Umrahmung zu der Verherrlichung, die hier der Jungfrau zu teil wird.

Unter den bibliſchen Zeugen, welche für das Glaubensbekenntnis beigebracht werden, erſcheint auffallenderweiſe eine außerbibliſche Geſtalt: St. Bernhard. Iſt er, was freilich nicht mit Sicherheit zu ſagen iſt, von den nachbibliſchen „Lehrern" der einzige in dieſem Kreis, ſo muß er ganz gefliſſentlich hereingebracht worden ſein. Hat vielleicht der Urheber unſeres Spruchganzen den berühmten Heiligen beſonders verehrt? Luther hielt viel auf den h. Bernhard und führt oft Sprüche von ihm an. Bernhard zeichnet ſich unter den mittelalterlichen Lehrern aus durch fleißiges Studium der hl. Schrift. So könnte durch ſeinen Einfluß das Bibelwort neben dem Bekenntnis hier ſo ausgiebig zu Ehren gekommen ſein. Wenn daneben die Marienverehrung breiten Raum beanſprucht, wie auch bei dem h. Bernhard, ſo ſpiegelt ſich darin zuletzt die doppelte Richtung kirchlicher Frömmigkeit, in welche das Mittelalter am Vorabend der Reformation auslief. Es war die Zeit, wo die Verehrung der h. Anna aufkam, wo der Ablaßhandel blühte, wo aber auch die hl. Schrift lateiniſch und deutſch der Reformation bereits den Weg bereiten half.

Raffaels erſte Arbeiten.

In ſeinen, in dieſem Blatt beſprochenen „Raffaelſtudien“ hatte Dr. W. Koopmann vornehmlich das Verhältnis Raffaels zu Timoteo Viti, Perugino und Pinturicchio, dann die florentiner ſo überaus fruchtbare Zeit Raffaels beleuchtet. H. v. Seidlitz hat im Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft die Jugendentwicklung Raffaels dargeſtellt in einer weſentlich anderen Auffaſſung, welche nach Dr. Koopmann „um ein halbes Jahrhundert, in die Zeiten Paſſavants zurückgeht,“ ja noch darüber hinaus, ſofern er „das ſchwache, einfältige Bild,“ die Madonna Diotalevi in der Berliner Galerie für ein echtes Raffael-Werk anſieht. In einem beſondern Schriftchen*) erörtert ſodann H. Dr. Koopmann nochmals die Hauptpunkte, welche für ſeine Beurteilung der erſten Werke Raffaels ausſchlaggebend geweſen ſind und ihm für deſſen umſtrittenen Lebensgang von entſcheidender Bedeutung erſcheinen. Die Frage iſt, ob Vaſari recht hat, daß Raffael vor oder unmittelbar nach dem Tod ſeines Vaters bei Perugino gelernt hat, da doch eine Anzahl Raffael'ſcher Werke beſtimmt auf Bologna und ganz beſonders auf Francia hinweiſen und dieſer nicht maßgebend auf Raffael einwirken konnte, nachdem letzterer die Schule Perugino's durchgemacht und 1504 das Spoſalizio, die Vermählung der Maria mit Joſeph, gemalt hatte. Wo und wann aber hätte er den Einfluß Francia's erfahren, da man von einem Aufenthalt desſelben in Bologna nichts weiß? Raffael war von 1494 bis 1499, von ſeinem elften bis zum ſechzehnten Lebensjahre, in Urbino und hat dort, von Timoteo, dem nicht hervorragenden Schüler des Francia, beinflußt, ſeine früheſten Jugendarbeiten gemalt, aus welchen aber auch bei aller kindlichen Unſelbſtändigkeit und Unreife „ein Geiſt hervorleuchtet, der befähigt war, das Höchſte zu leiſten.“ Das iſt die, nicht durch beſtimmte geſchichtliche Urkunde, ſondern nur durch ſtilkritiſches, auf Einzelbetrachtung und Vergleichung beruhendes, darüm für andere anders ſehende Augen unbeweisbares Urteil begründete Annahme des Verfaſſers und Verteidigers der „Raffaelſtudien.“

*) „Raffaels erſte Arbeiten. Entgegnung auf H. v. Seidlitz' Beſprechung meiner Raffaelſtudien. Von Dr. W. Koopmann. Mit 6 Abbildungen.“ Marburg, Elwert'ſche Verlagshandlung. 1891.

Chronik.

Berlin. Der Dorotheenſtädtiſchen Kirche hat der Großhändler Rudolf Hertzog die Mittel zur Ausmalung der Altarniſche geſtiftet. Den Mittelpunkt des Gemäldes bildet die überlebensgroße Geſtalt des gekreuzigten Heilands mit den Propheten Jeremia und Daniel zur linken, der Maria und des Johannes zur rechten Seite.

Wittenberg. Die Wiederherſtellung der Schloßkirche iſt in Bezug auf die Ausmalung des Innern im gotiſchen Stil vollendet. An der Brüſtung der Vorkirche ſind die Wappen von etwa ſechzig Helden der Reformation in Sandſtein ausgehauen, in den Zwickeln darunter ſind die ehernen Relief-Bildniſſe von zweiundzwanzig Fürſten, Gelehrten und Künſtlern der Reformationszeit angebracht. An weiterem Bildſchmuck arbeitet eine Reihe von Bildhauern.

Inhalt: Ein Kreuzbild aus Barbaroſſas Zeit. Mit Bild. — Über zwei neueſte Vorſchläge für evangeliſchen Kirchenbau. — Weitere alte Wandmalereien der Frauenkirche zu Memmingen. — Raffaels erſte Arbeiten. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Digitized by Google

1. April 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 4.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Über die neuesten Vorschläge für evangelischen Kirchenbau.

II. Dresden.

Im November und Dezember 1891 hat in der Kirchlichen Correspondenz des evangelischen Bundes H. Prediger D. Sulze in Dresden über evangelischen Kirchenbau gesprochen. Er klagt, daß wir bereits tief im Katholizismus stecken. Es sei eine Art Glaubensartikel geworden: „„man müsse für evangelische Gemeinden katholische Kirchen bauen, weil der Protestantismus bewiesen habe, daß er nicht fähig sei, eine eigene Art des Kirchenbaus ins Leben zu rufen, daher beim Katholizismus ein Anleihen machen müsse; auch gebe es im Kirchenbau nichts zu protestieren; hier seien keine Verirrungen zu überwinden.““ Letztere Behauptung beweise nur, sagt H. Sulze, wie wenig scharf man den Unterschied der beiden religiösen Richtungen erfasse; erstere entspringe „unerhörter“ Unkenntnis der Baugeschichte. Dem ist entgegen zu halten: die vorhandenen Verirrungen des Katholizis-

mus haben im Kirchenbau natürlich Ausdruck finden müſſen, denn dieſer mußte für die dieſen Verirrungen dienenden Verrichtungen, Zeremonien ꝛc. die Räume ſchaffen. Das hat aber zunächſt nur auf die Anlage, ſehr wenig und nur betreffs einer gewiſſen Charakterfärbung, auf den Stil Einfluß gehabt. Die auch hier, wie ſo häufig, wiederkehrende Verwechslung und Vermiſchung von Anlage, Konſtruktion und Formgebung beruht auf Unkenntnis der Baugeſchichte und führt immer wieder zu ſchiefen Urteilen.

H. D. Sulze giebt dann eine Vergleichung von Meßkirche und Gemeindekirche. Neben ſehr viel Wahrem trägt er aber auch den oft wiederkehrenden Irrtum vor, daß er die Meſſe, welche von der katholiſchen Kirche zum Hauptſtück des Gottesdienſtes erhoben worden iſt, als einziges Stück desſelben aufführt, und dieſes Stück, obgleich es erſt 1215 feſtgeſtellt und 1562 zu heutigen Formen ausgeprägt wurde, für die Form ſämtlicher mittelalterlicher Kirchen verantwortlich macht, den Chor als eigentlichen Tempel, das Schiff als Art Vorhof bezeichnet, ſo daß man, wolle man eine katholiſche Kirche zur evangeliſchen machen, das Schiff ſich hinwegdenken müſſe. Man habe dann einen Raum, auf der einen Seite geradlinig, auf der andern oval geſchloſſen. (Das iſt gerade die Hauptform der überwiegend meiſten katholiſchen gotiſchen und romaniſchen kleinen Pfarrkirchen ꝛc., denn nur größere haben beſonderen Chor.) An der geraden Seite nun ſoll Orgel, Altar und Kanzel angeordnet werden. Dann habe der Prediger die Zuhörer im Halbkreis vor ſich, und deren Sitze reichen bis an das Predigtpult heran. (Alſo etwa wie Skizze 2 für Wiesbaden, Theater.) Stützen oder Pfeiler ſollen nicht da ſein, Emporen aber geſtattet (alſo ohne Stützen, vielleicht angehängt wie in Bremen?). Der Altar müſſe der Gemeinde am nächſten ſtehen (alſo die Sitze nicht bis ans Predigtpult herangehen?). Ein beſonderer Raum, in dem der Altar einſam ſtehe, ſei immer ein Zeichen, daß man katholiſch gebaut habe. (Alſo kein Raum für Brautpaare und Trauzeugen, für Kommunikanten, Konfirmanden ꝛc.?). Mit dieſer Schilderung ſolle nicht etwa geſagt ſein, daß man von einer katholiſchen Kirche nur den Chor als evangeliſche Gemeindekirche benützen könne. Es gebe viele Löſungen. Er habe nur den Unterſchied zwiſchen katholiſcher und evangeliſcher Kirche recht deutlich machen, er habe klar zeigen wollen, daß es ein Beweis von großer Unwiſſenheit ſei, wenn man behaupte, der Proteſtantismus bedürfe keines eigenen Kirchenbaus, oder wenn man annehme, es habe noch keinen beſonderen evangeliſchen Kirchenbau gegeben. Dieſe Anſicht ſei nach den Befreiungskriegen unter Einfluß des Romantismus entſtanden, wo man gemeint habe, den katholiſchen Domen gegenüber kämen die Schöpfungen der evangeliſchen Kirche nicht in Betracht. Man habe deshalb dieſe vergeſſen, obwohl in ihnen viel mehr Geiſt und Liebe lebe, gleich dem Sohn, der das Vaterhaus verachte, obſchon es inniger ſei, als der Königspalaſt. Bei Schilderung der Entwicklung des proteſtantiſchen Kirchenbaus nimmt er den Irrtum Gurlitts an, daß dieſe Entwicklung 1195 in Toulouſe begonnen habe, während doch der damalige Bau gar nicht erhalten iſt und der von Gurlitt dafür gehaltene Bau gar nichts Abweichendes von den anderen gleichzeitigen Bauten der Gegend hat, beſonders nichts „Evangeliſches“. Damit zerfallen auch die romantiſch-

poetiſchen Folgerungen. Unrichtig iſt daher auch, daß die Querſchiffe und der Kreuzbau nach jener Zeit gefallen, die Hallenkirchen entſtanden ſeien. Die waren entſtanden, ehe die erſte Kathedrale in Toulouſe gebaut wurde (ſ. Anm. zu I). Betreffs der Hallenkirche ſagt H. D. Sulze von den Decken: „Pfeiler ſtützten ſie noch, aber die Gewölbe gingen nicht mehr auf ſie zu und von ihnen aus.“ (Solch eine Decke ſoll erſt Einer noch erfinden! Freilich gehen die Gewölbe von den Pfeilern aus und auf ſie zu, anderes iſt unmöglich.) Endlich habe man die Strebepfeiler eingezogen, ſie oberhalb durchbrochen (nur ſehr ſelten) und Emporen durch ſie hindurch und um die Kirche herumgeführt. — Hier iſt wohl die nicht ganz klare Beſchreibung Gurlitts, der ja auch nicht Techniker iſt, nicht genau verſtanden. Das ſchadet ebenſowenig, als daß er die Kirche zu Brüx als Beiſpiel anführt, obwohl die ſächſiſchen Kirchen der erzgebirgiſchen Gruppe das Syſtem deutlicher zeigen, zum Teil auch direkt für evangeliſche Zwecke teils erbaut, teils wenigſtens vollendet ſind, alſo hier näher liegen. Das iſt ja richtig, daß hier „die Reformation vor der Reformation“ einen Ausdruck gefunden hat. Das nun, unter Übergehung einer Reihe von Beiſpielen, die an Torgau anſchließen und die Kanzel *nicht* über dem Altar haben, ſofort angereihte, 1606 von Salomon de Broſſe begonnene Bethaus zu Charenton iſt *kein einfaches* Rechteck, ſondern durch Säulen in drei Schiffe geteilt, deren ſeitliche doppelte Emporen tragen, ganz baſilikenhaft, unter zugeſtandener Anlehnung an die altchriſtlichen Baſiliken, alſo an eine „Tradition“. Gleichzeitige Berichte erwähnen nicht, daß die Kanzel über dem Altar geſtanden hätte. In der Heil.-Geiſtkirche zu Bern wurde zwar nicht beim Bau, aber um 1680 auch die Orgel noch über die Kanzel geſtellt. Chriſtopher Wren, zu dem H. D. Sulze abermals mit großem Sprung übergeht, war nicht der erſte, der den Zentralbau bevorzugte. Sehr verſtändig iſt der Parlamentsbeſchluß, wonach Gemeindekirchen nicht länger als 27,45 m ſein ſollen, in Rückſicht auf die Tragweite der Predigerſtimme. — Furttenbachs erwähnt H. D. Sulze nicht. Sturms Entwürfe überſchätzt er; ſie ſind unſicher, nüchtern, poeſielos. Georg Bähr und ſeine Frauenkirche rühmt er mit Recht, gerät aber im Eifer zu Übertreibungen und unbegründeten Sätzen, wie: „Die Anwendung der Kuppel ſei die große That der römiſchen Tempelarchitektur geweſen.“ Das Pantheon aber iſt nicht als Tempel, ſondern als Bäderſaal gebaut, ähnlich die Minerva medica ꝛc. Die mittelalterliche Kuppel iſt nicht die Tochter der römiſchen. Ferner: der griechiſche Tempel und der gotiſche Dom ſeien gleichſam Verſteinerungen des Gerüſtes; die Konſtruktion trete in ihnen zu Tage. Nun, der griechiſche Tempel iſt eine Verſteinerung des Holzgerüſtes, der gotiſche Dom aber iſt die unübertroffene Leiſtung im Gebiete des Steingerüſtes. Daß bei beiden die Konſtruktion zu Tage tritt, das wird eben bei jedem wahrhaften Stil der Fall ſein. Weiter: der Kuppelbau bewältige die Maſſen. Nein! die römiſche Kuppel zeigt noch gar keine Bewältigung, ſondern Herrſchaft der Maſſe, die ſyriſch-byzantiniſche Kuppel ringt mit der Maſſe, die romaniſche fängt an, ſie zu bewältigen, die Renaiſſancekuppel geht wieder rückwärts in dieſem Punkte. Wirkliche Bewältigung der Maſſen hat nur die Gotik erreicht. Weiter: der Kuppelbau verlege die tragenden Kräfte in das Innere. Was ſoll das heißen? Entweder:

die Pfeiler ſtehen im Innern; das iſt auch bei der altchriſtlichen Baſilika, bei dem romaniſchen und gotiſchen Bau der Fall. Oder: die tragenden Kräfte werden außen nicht ſichtbar, ſind verſteckt; das wäre ein Fehler, denn die Architektur darf die Konſtruktion nicht verleugnen.

Die Begeiſterung für Bähr läßt H. D. Sulze überſehen, daß die Frauenkirche in Dresden auch Mängel hat; ja ſie läßt ihn die Mängel als Vorzüge anſehen. Ich meine die Überhäufung mit Emporen, Galerien, Logenreihen ꝛc. und die zu große, das Hören erſchwerende Höhe. „Ambonenförmig" iſt nicht die Kanzel, ſondern das vor dem Altar ſtehende Evangelienpult. Aber das, was er ſonſt verwirft: daß „der Altarplatz als erhöhte Tauf-, Trau- und Abendmahlskapelle" dem Gemeindehauſe angeſchloſſen iſt, und den völlig katholiſchen Altarüberbau tadelt er hier nicht. Etwas übertrieben iſt auch die Klage, man ſei in den fünfziger Jahren ſo weit gegangen, die Frauenkirche als „Verirrung" zu bezeichnen. Die von Prey erbaute Dreifaltigkeitskirche zu Hamburg zeigt nichts von Bährs Einfluß in Bezug auf die Hauptidee. Sie iſt wie die zu Altona und wie die Michaeliskirche zu Hamburg eine Kreuzkirche in mittelalterlicher Anlage. In der Michaeliskirche erſcheint ſie ſogar dreiſchiffig im Langhaus und ſie geht in der Anlage gar nicht, ſondern nur im Ausbau zu einer „neuen Bauweiſe," richtiger, zu zopfiger Ausgeſtaltung über. Auch nur inſofern fand die „neue Bauweiſe" ihre Vollendung in der Dresdener Kreuzkirche, die ſich in der Anlage an die Garniſonkirche zu Wolfenbüttel, die Dreikönigskirche und die katholiſche Kirche zu Dresden anlehnt, im Ausbau die Bauweiſe der klaſſiſchen Zeit nicht nachahmt, ſondern nüchtern und ſchwerfällig, aber doch zopfig ſie verändert. Die Dreikönigskirche nennt H. D. Sulze November 1891 überwältigend, mächtig, wunderbar traulich, edel, wahrhaft vornehm ꝛc., ſpricht aber Februar 1892 von unter ſeinem Einfluß vorgenommenen „Verbeſſerungen" des Bähr'ſchen Baues. Letztere Änderungen kenne ich nicht, bei früheren Beſuchen aber erwuchs mir Störung der Andacht aus allgemeiner, nur hie und da durch Zopfſchnörkel unterbrochener Kahlheit und den faſt ordinären, gar nicht vornehmen Verhältniſſen. Auch war die Hörſamkeit an manchen Stellen ſehr mittelmäßig. — Die Veränderung der Großenhainer Kirche durch Bähr's Schüler, Schmidt, den Entwerfer der Kreuzkirche, iſt geradezu Verſtümmelung.

Nach Beſprechung der 1792 vollendeten Kreuzkirche zu Dresden fährt H. D. Sulze fort: „Das altproteſtantiſche Glaubensleben war unterbrochen. Wir ſtehen vor einem der bedeutendſten Wendepunkte in der Geſchichte unſeres Volkes." Mit wem beginnt dieſer? — Cromwell, geſtorben 1658, ſoll einen der bedeutendſten Wendepunkte in der Geſchichte des deutſchen Volkes herbeigeführt haben. Er ſoll auf dem Schlachtfeld das ungeſchichtliche Chriſtentum der Toleranz eingeführt haben, er, der grauſame Fanatiker, ſoll mit Leſſing an demſelben Strang gezogen haben? Cromwell forderte allerdings für ſeine puritaniſche Sekte Duldung, gewährte ſie aber andern nicht. Nun ſoll die Toleranz veranlaßt haben, daß an Stelle der Religion erſt Philoſophie, dann Dichtung, Politik ꝛc. getreten und daraus die Macht der Sozialdemokratie erwachſen ſei. Als letztere Gefahr allmählich klar geworden ſei (das war doch erſt nach 1870), da habe ſich zuerſt die katholiſche Kirche aufgerafft; ſie habe der Welt eingeredet, Rückkehr zu Chriſto,

Digitized by Google

zum geſchichtlichen Chriſtentum ſei Rückkehr zur Hierarchie, und habe die Herzen bezaubert, ſo daß alle für die Denkmäler ſtarrſter Prieſtertyrannei geſchwärmt, und Proteſtanten, die Kirchennot ihrer großen Städte vergeſſend, dazu beigeſteuert hätten (ſeit 1828), den Kölner Dom zu vollenden, der noch dazu Kopie eines franzöſiſchen ſei (unwahr), ſtatt ſich zu freuen, daß zu ſeiner Zeit der Bau dieſes Rieſengrabes der wahren Religion ins Stocken gekommen war. Das iſt doch eine Häufung von Anachronismen und Übertreibungen! H. D. Sulze ſagt nun weiter: „Jetzt baue man reine Meßkirchen für evangeliſche Gemeinden, oder man zerre an dem katholiſchen Grundriß herum, ſo daß reine Karrikaturen entſtänden; dieſer romantiſche Kirchenbau werde ein trauriges Denkmal für eine Zeit des größten Verfalls der evangeliſchen Kirche bleiben." Dagegen muß ich ſagen: Meßkirchen wie die Nikolaikirche zu Hamburg ſind gottlob nur wenige gebaut worden, und zwar faſt nur von Angehörigen zweier Schulen, die beide zugleich die franzöſiſche Frühgotik vertreten. An dem katholiſchen Grundriß herumzerren kann man nicht, denn einen ſolchen giebt's nicht. Welcher ſoll es denn ſein? Die glatte Baſilika, die mit Querſchiff, oder die kreuzförmige ohne oder mit Vierungskuppel, die Hallenkirche, oder welche der etwa zwanzig dazwiſchen liegenden Hauptformen mit ihren mindeſtens ſechzig Variationen? Von „dem" katholiſchen Grundriß kann kein Fachverſtändiger ſprechen.

Das ungeſchichtliche Chriſtentum der Toleranz, welches ſich unfähig bewieſen, Sittlichkeit und Religion aufrecht zu erhalten, mit ſeiner geſchichtlichen Quelle in Verbindung zu bringen, darauf komme es an. Dazu bedürfe man, prophezeit H. D. Sulze, keiner Hierarchie, ſondern in die Gemeinde werde es aufgenommen und von ſeiner revolutionären Natur geheilt werden durch den Geiſtlichen. Die Gemeinde werde zur Familie, das heilige Abendmahl zum Familienmahl, die katholiſche Form der Prozeſſion durch die Form der „ſitzenden" Feier verdrängt werden. Ich frage: Soll dabei ſtets die ganze Gemeinde das Abendmahl nehmen, die Geiſtlichen und Älteſten herumgehen und das Abendmahl ſpenden, wie bei den Reformierten, oder ſollen die altchriſtlichen Agapen in einer Art Speiſehallen wieder eingeführt werden?

Mit dem Angeführten ſoll alſo der Plan für unſeren evangeliſchen Kirchenbau gegeben ſein. Nur kleine Kirchen, keine Dome — einverſtanden. Die unfreien romaniſchen und vor allem die gotiſchen Formen können wir nicht brauchen. Warum? Doch wohl, weil ſie einmal dem Katholizismus gedient haben, obſchon ſie die Formen der weiteſt vorgeſchrittenen Technik ſind, die im Steinbau je erreicht ward? Ach nein! ſondern — weil „jeder Gerüſtſtil ein Ausdruck für den Formalismus der Geſetzlichkeit iſt." Allein der Baumeiſter iſt eben ſtreng an die Geſetze der Natur gebunden. Die ſtärkſte Herrſchaft über dieſe Geſetze oder vielmehr die höchſte Freiheit von ihnen hat bis jetzt (denn der Eiſenbau iſt noch nicht fertig ausgebildet) die Gotik erreicht. H. D. Sulze wünſcht doch nicht etwa Ausdruck der Geſetzloſigkeit, wenn er ſagt: Liebe iſt Leben, ſie kann Ausdruck nur in den modernen Bauweiſen finden, die Fleiſch und Blut haben, in der Renaiſſance. Alſo dieſe von Katholiken jetzt wieder ſo lebhaft anempfohlene Wiederbelebung des unlogiſchſten Stils, den es je gegeben, der römiſchen, rein äußerlichen Vermählung des

griechiſchen verſteinerten Holzgerüſtes mit dem etruskiſchen Bogenbau, ſoll evangeliſch ſein? Der Ausdruck „Bährs Barockſtil in der Konſtruktion" iſt völlig unverſtanden und unverſtändlich. Einen Stil in der Konſtruktion giebt's nicht. H. D. Sulze meint vermutlich den Barockſtil, den Bähr in ſeiner Formung der konſtruktiven Teile befolgt, im Gegenſatz zu der etwas zopfigen Art der paſſiven Dekoration. Aber auch das iſt ungerechtfertigt, denn die ſteinernen Dekorationen ſitzen eben an den konſtruktiven Teilen, und die nicht an dieſen ſitzenden Dekorationen, die Kleinwerke in der Frauenkirche, ſind nicht von Bähr. Alſo dieſe Bauweiſe ſollen wir veredeln, aber dürfen ſie nicht aufgeben? Der Zweck ſoll den Baumeiſter leiten, der leitet immer richtig. Antiquariſche Liebhabereien führen in die Irre. Ja wohl, auch die antiquariſche Liebhaberei für „Bährs Barockſtil in der Konſtruktion" führt ſehr irre. Wenn die „ſitzende" Abendmahlsfeier eingeführt werde, könne alſo der Grundriß unſerer Kirchen nicht mehr zweifelhaft ſein. „Einheitlicher Raum von mäßigem Umfang. 1000 Sitzplätze höchſtens (ich meine höchſtens 900); die Emporen ſind zu vermeiden, (bis zu 500 Plätzen ſind ſie vermeidbar, aber auch dann nur durch Erhöhung der Koſten;) an die Stelle der Kanzel müſſe wieder der Ambon treten. Die Kanzeln ſeien durch die Bettelmönche aufgekommen. (Schon anno 864, 870, 900 ꝛc. ꝛc. hatte man Kanzeln!) Falle die Kanzel, ſo falle der Kanzelton." (Dann würde wohl der Ambon den Katheder ton bringen.) Der Altartiſch ſoll vor dem Predigtſtuhl ſtehen. (Wenn aber die Kanzel durch den Ambon erſetzt wird, alſo der Prediger niedriger ſtehen ſoll, iſt das unmöglich.) Auch der Altarplatz ſoll fallen, (obwohl er in der Frauenkirche und der Dreikönigskirche da iſt). Wir Baumeiſter lieben angeblich dieſe Form, weil wir meinen, ſie gebe Anlaß zu maleriſcher Geſtaltung. Am liebſten würden wir, ſpottet H. D. Sulze, auch den Raum für den Altar ein wenig neigen, um auf das geneigte Haupt Chriſti anſpielen zu können, wie angeblich die alten Baumeiſter. (Aber wo aus äußerlichen Gründen — ſelbſt Nachläſſigkeit dabei zugegeben — die Anlage ſo wurde, haben Hierarchen dieſe Deutelung dazu erſunden.) Unſere Kirchen ſollen und dürfen keine Kreuzform haben, weil bei ihr die Gemeinde in vier Teile zerteilt werde und die Hörſamkeit verloren gehe. Beides unwahr. In den von H. D. Sulze ſelbſt angeführten Kirchen zu Hamburg, ſowie in Altona, Schwerin ꝛc. zerteilt die Kreuzform die Gemeinde nicht; in der Frauenkirche und Kreuzkirche iſt ſie mehr zerteilt. Die Saalkirchen ohne Kreuzform ſind vielfach ſehr unhörſam (z. B. Leipzig, Gera ꝛc.). Daß der Hörſamkeit die Kreuzform feindlich ſei, iſt nur Märchen. Mir ſelbſt ſind mehrere Kreuzkirchen aufs glücklichſte hörſam geraten. Die Geſetze der Akuſtik ſind auch ſo unbekannt gar nicht, wie manche erzählen, einige, um ihre Fehler zu verdecken, andere, um ihren Verdienſt zu erhöhen. Der Prediger ſoll ferner bei der Liturgie hinter dem Altar ſtehen. Warum iſt um 420, als es noch keinen Katholizismus im jetzigen Sinn gab, die Orientierung umgedreht worden? Doch wohl, weil es damals üblich wurde, ein Kruzifix auf den Altar zu ſtellen. Soll auch das beſeitigt werden? So lange nicht die Kirche das beſchließt und, daß die Taufe am Altar ſtatt am Taufſtein vollzogen werde, das Abendmahl ſitzend, können auch die Baumeiſter nicht damit dienen.

Digitized by Google

In Betreff der Orgel habe ich bei Beſprechung des Wiesbadener Entwurfs das Nötige ſchon geſagt. Dieſelben Mißſtände wie dort würden bei H. D. Sulze's Kirche eintreten. Deren Grundlage ſoll ein kurzes Rechteck ſein, das möglichſt dem Quadrat ſich nähert (einfacher doch gleich ein Quadrat), der Orgel gegenüber im Halbkreis oder Oval, an der Orgelſeite gerade geſchloſſen. Da wird man ſehr ſchlecht hören können. Hinter der Kanzel ſoll aus allerlei Nebenräumen der Glockenturm ſich erheben. Das Wichtigſte ſei, daß die Decke vollkommen einheitlich geſtaltet werde, nicht ein Teil höher, breiter, überhaupt anders als der andere; am beſten für die Hörſamkeit ſei flache Decke mit großen Hohlkehlen und Spiegel dazwiſchen. Bei Rede wie bei Muſik iſt aber für das Hören am beſten geſorgt durch ſehr ſtark gebrochene Decke, z. B. Rippengewölbe mit vielen Rippen, Holzdecke mit freiliegenden Balken ꝛc. In Bezug auf den Ausgangspunkt ſtellt die Akuſtik für die Rede andere Anforderungen als für die Muſik, ſchon deshalb muß die Kanzel anderswo ſtehen als die Orgel.

Den fruchtbarſten und ſchätzbarſten Gedanken, den H. D. Sulze hegt, vertagt er mit einem: So weit ſind wir noch nicht. Nämlich den, die evangeliſche Kirche von dem mit reicherer Entfaltung des Gemeindelebens immer zudringlicher vordringenden Ballaſt von Nebenräumen dadurch zu befreien, daß man dieſe Nebenräume unter der Kirche anbringe. — Und doch iſt das ſchon in Hamburg, Berlin und anderwärts geſchehen, ohne daß es H. D. Sulze weiß, dem das Herz gebrochen iſt, als er hörte, daß die Reformationskirche in Speier als Meßkirche gebaut werden ſolle. Das ſei das Äußerſte, was man zu bieten gewagt habe. Auf die Klage des Profeſſor Gümbel in Speier, dieſer Ausſpruch könne dem Unternehmen ſchaden, bekennt es H. D. Sulze als Schuld, ſeine Überzeugung ausgeſprochen zu haben zu einer Zeit, wo es ſolchem Unternehmen opferfreudiger Liebe ſchaden könne, bei dem Richtigkeit der Form in zweiter Linie ſtehe. Dieſe zu bieten, ſei Sache des Baumeiſters. In der Meinung, die von Flügge und Nordmann geplante Kirche ſei eine Meßkirche, kann ich eben ſo wenig dem H. D. S. beiſtimmen, als darin, es ſei eine Schuld (ſtatt Pflicht), ſeine Überzeugung auszuſprechen, wenn ſie einem nach dieſer Überzeugung falſchen Unternehmen ſchaden könne. Mir ſcheint es Pflicht, ſtets den Mut der Überzeugung zu haben, aber auch, ſie nur dann erſt auszuſprechen, wenn ſie wirklich eine, d. h. durch wirkliche genaue Kenntnis bezeugte iſt; dagegen Schuld, wenn Ausſprache ohne ſolche Kenntnis erfolgt, auf ein „Hören" oder „Meinen" hin. Kenntnis aber fehlt H. D. Sulze augenſcheinlich betreffs des Plans für Speier, welcher in der großen Vierung, der Emporenanlage, der Stellung der Kanzel, dem breiten, kurzen, lichten Chor ꝛc. völlig evangeliſch iſt, freilich auch die als Radialkapellen maskierten Verwaltungsräume (à la Leipzig) aus dem Gotteshaus verbannt, Orgel und Kanzel nicht über den Altar pfropft. Wirkliche Begründung fehlt aber auch ſeinen (und des H. Profeſſor Gümbels) Meinungen über die Baumeiſter, die beide Herren für ſehr ſchwer verſtehend und ſehr wenig evangeliſch geſinnt zu halten ſcheinen. Der eine meint, daß ſie evangeliſche Bedürfniſſe aus Vorliebe zum Maleriſchen vernachläſſigen, mit dem ſchiefſtehenden Chor auf Chriſti Haupt deuteln, katholiſieren wollen, die Renaiſſance und beſonders Bährs Werke unterſchätzen ꝛc. Der

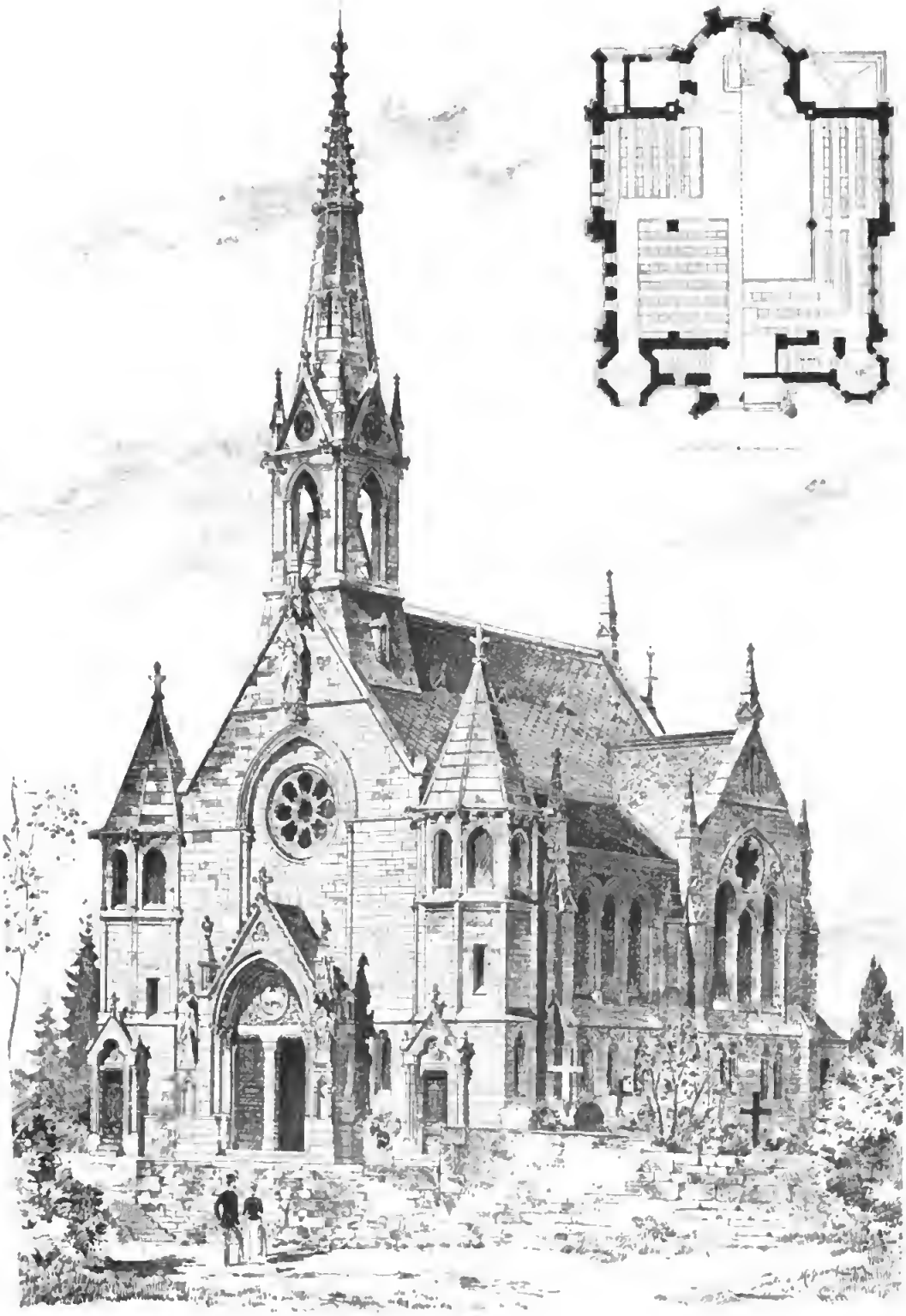
andere findet fraglich, ob heute Baumeiſter vorhanden ſeien, die gemäß der 1883 noch „im Dunkel“ gelegenen, erſt von D. Sulze angeregten Sache nach den Prinzipien der von D. Sulze „aus der Verborgenheit gezogenen“ Meiſter ſelbſtändig planen könnten, doch zeige Sommers Schrift, daß die Baumeiſter „begönnen“, unſere große Vergangenheit richtig zu würdigen. — Beide aber wiſſen nicht, was die Baumeiſter ſchon ſeit 1820, beſonders aber ſeit 1845 über den notwendigen Unterſchied zwiſchen evangeliſchem und katholiſchem Kirchenbau betreffs Anlage und Formgebung, über Gegenſatz zwiſchen Meßkirche und Gemeindekirche, über Verwerflichkeit direkten Kopierens mittelalterlicher Kirchen, über den relativen Wert des Romanismus und der Gotik unter ſich und gegenüber von Renaiſſance und Barock, über den hohen Wert Bähr'ſcher Ideen und ſeine Beeinträchtigung durch Einkleidung in barocke Formen, über Akuſtik, Maſſenbewältigung ꝛc. ꝛc. ſtudiert, beraten, geſprochen und geſchrieben haben, auch in dieſem Blatt, welches H. D. Sulze doch kennen wird, ſo daß wir wohl behaupten können, H. D. Sulze habe uns nichts Neues geſagt, nichts vorgebracht, was von uns nicht ſchon durchberaten wäre. — Freilich werden, wie hier, ſo auch anderwärts oft, die Ausſprüche gelehrter, aber nicht techniſch ſachverſtändiger Kunſtſchriftſteller, wie Lübke, Schnaaße, Gurlitt ꝛc., als Ausſprüche von Architekten betrachtet.

Der rückhaltsloſen Entſchiedenheit in proteſtantiſchen Grundſätzen, die H. D. Sulze empfiehlt, ſtimme ich bei, aber auch ſolchen „neuen Plänen“ gegenüber, die uns Baumeiſter zu dem, von den Wegweiſenden nicht erkannten Jeſuitenzopf, unter dem Bährs Bauten zum Teil leiden, oder gar zum kirchlichen Theaterbau verleiten möchten. Baurat Dr. O. Mothes i. Zwickau.

Die Friedhofkirche in Reutlingen.

In der Aprilnummer des vorigen Jahrgangs haben wir als einen Beleg für den Beruf der bauenden und bildenden Kunſt als Gehilfin der Predigt ein Bild vom Innern der neuen Friedhofkirche der Stadt Reutlingen gegeben. Dort iſt zu ſehen, wie ſie nach den Entwürfen und Angaben ihres Erbauers, des H. Baurats Dolmetſch in Stuttgart, eines früheren Schülers unſeres ſchwäbiſchen Kirchenmeiſters, Oberbaurats Dr. von Leins, würdig und ſchmuck mit bibliſchen Bildern, Sinnbildern und Sprüchen zu einer echt evangeliſchen Erbauungsſtätte bereitet worden iſt.

Für unſere diesjährige Aprilnummer ſind wir in ſtand geſetzt, nun auch ein Bild des Äußern unſern Leſern vorzuführen. Sei es ein beſcheidenes Beiſpiel, wie man im gut proteſtantiſchen Schwaben Kirchen zu erbauen ſich beſtrebt, in welchen Anlage und Stil, Äußeres und Inneres zuſammenſtimmt, die Grundfeſten evangeliſchen Glaubens, Wort Gottes und Sakrament, gleich gewertet, alte Überlieferung und neues Bedürfnis gleichmäßig beachtet und weder dem Baumeiſter ein un- oder überproteſtantiſches Joch auf den Hals gelegt, noch kirchliches Gefühl und berechtigte Pietät gegen Gewohntes und Erprobtes durch verſtandesmäßige Nüchternheit und Nutzbarkeit oder durch theatermäßige Weltlichkeit verletzt, dabei doch alle mögliche Bequemlichkeit des Redens und Hörens, Sehens und Sitzens erzielt wird.



Der Grundriß der Kirche zeigt eine (vom Bauplatz gebotene) quadratiſche Anlage mit einem nur ganz wenig ausladenden Querbau, einem kleinen, fünfſeitig geſchloſſenen Chor, zu deſſen Seiten die Sakriſtei und ein Kohlenraum nebſt einem Abort angeordnet iſt. Von jenem Raum aus wird der ſtilvolle Waſseralfinger Ofen geheizt. Gegenüber ſteht die ſteinerne, von fünf Säulen getragene, von der Sakriſtei aus erſteigbare Kanzel auf dem um eine Stufe über dem Schiffraum erhöhten Altarraum. (Ein Taufſtein fehlt darum, weil in dieſer, zu Leichenbegängniſſen, übrigens auch zu ſonntäglichen Gemeindegottesdienſten dienenden Kirche nicht getauft wird.) Im Weſten iſt eine Vorhalle, neben welcher zwei Treppentürmchen den Aufgang zu der Männer- und Orgel-Vorkirche, ſowie den Aufſtieg zu der Uhrſtube einerſeits und zu dem Glockenturm andrerſeits vermitteln. Die Vorkirche wird ſüdlich und nördlich von zwei je auf einer Mittelſäule ruhenden Schwibbögen getragen, wodurch der ganze Innenraum dreiſchiffig wird. In unſerem kleinen Grundriß iſt links die leicht zugängliche, auch Raum zur Aufbahrung des Sarges ermöglichende Stuhlung zu ebener Erde, rechts die Stuhlung der Vorkirche eingezeichnet.

Die perſpektiviſche Anſicht zeigt einen wohlgegliederten Bau frühgotiſchen Stils von ebenſo ſtreng zweckdienlicher Anordnung, als von maleriſchem Reiz. Den Sitzen unter der Vorkirche führen niedrigere und ſchmälere Spitzbogenfenſter das nötige Licht zu; durch die oberen, höheren Fenſter ſtrömt ungehindert reichliches Licht den Männerſtühlen, der Orgel und dem ganzen innern Kirchenraum zu. Der Chor hat drei große Fenſter, darunter drei kleine im Vierpaß geſchloſſene, mit Glasgemälden geſchmückte Lichtöffnungen. Auch den Fenſtern des Quer- und Seitenſchiffes fehlt es nicht an einfacher maleriſcher Zier.

Der ganze Bau beſteht vom Grund bis zu den Turmſpitzen aus dem in der Nähe brechenden Neckarthalſandſtein, der auch am Ulmer Münſter viel verwendet iſt. Dieſer weiße Stein ergab mit ſeinen verſchiedenen Farbentönen an den ſowohl innen als außen unbeputzten Wandflächen eine erwünſchte maleriſche Wirkung. Die meiſt in Laſurfarben eigenartig durchgeführte Wandzier beſchränkt ſich in der Hauptſache auf die Einfaſſung der Fenſter und Gurtbogen, ſowie auf die Belebung der Säulenknäufe. Sie iſt durchweg auf den natürlichen Steingrund gemalt, deſſen Eigenfarbe durch das Faſſen der Fugen mit Weiß weſentlich gehoben wurde. Am Rippengewölbe des Altarraums, wie an der Orgelniſche iſt das Backſteinmauerwerk offen ſichtbar, und nur mit mäßiger rotbrauner und hellgelber Malerei unter Benützung der Fugen als Schmuckmittel leicht verziert. Die Decken unter der Vorkirche und über den Schiffen zeigen geöltes, teilweiſe laſiertes Tannenholz mit entſprechendem einfachem Farbenſchmuck. Die Wandteppiche des Altarraums beſtehen aus Mettlacher muſiviſchen Platten, ebenſo die ſämtlichen Fußböden der untern Gänge. Das Dach iſt mit Zinkrauten bedeckt. Damit die vom Ofen geſpendete Wärme im Kirchenraum erhalten werde, iſt die Deckenverſchalung dicht mit Aſphaltpappe, darauf mit vier Centimeter dicken Korkſteinplatten und darüber noch mit einem Mörtelüberzug belegt.

Die Geſamtkoſten des Baues und der Einrichtung mit Einſchluß der Bauleitung beliefen ſich auf rund 106000 Mark.

In unſerem Bilde iſt auch der bildneriſche Schmuck der weſtlichen Schauſeite angedeutet: die zwei Auferſtehungsengel rechts und links von der Hauptpforte, über dieſer im Spitzbogenfelde das Lamm Gottes, über den Fialen des Vorbaues die überwärts deutenden Adler, über der ſchönen Fenſterroſe der ſegnende Chriſtus. Mit all dem ſteht der maßvolle, einfach ſchöne maleriſche Schmuck des Innern an Wänden und Fenſtern, an Altar und Kanzel, an der Leibung des Chorbogens und der leicht bemalte Rauch'ſche Chriſtuskopf über demſelben in edlem Gleichmaß und Einklang.

Peter Parler von Schwäbiſch Gmünd und ſeine Familie.

Auf der Triforiumsgalerie des Prager Domes iſt über dem Bruſtbilde ſeines zweiten Baumeiſters die ſchon lange nicht mehr gut leſerliche Inſchrift angebracht: Petrus henrici arleri de ?olonia magistri de gemunden in suevia secundus magister hujus fabrice quem imperator Karolus IV adduxit de dicta civitate et fecit eum magistrum hujus ecclesie et tunc fuerat annorum XXIII et incepit rege (re) anno domini MCCCLVI et perfecit chorum istum anno domini MCCCLXXXVI .... Deutſch: Peter — ein Sohn des Meiſters Heinrich Arler von Köln(?) — aus Gmünd in Schwaben, zweiter Meiſter dieſes Baues, welchen Kaiſer Karl IV hergeführt hat aus genannter Stadt, und hat ihn gemacht zum Meiſter dieſer Kirche, und damals war er dreiundzwanzig Jahre alt, und fing an zu leiten im Jahr des Herrn 1356 und vollbrachte dieſen Chor im Jahr des Herrn 1386.

Eine in Stein gemeißelte Inſchrift neben der Sakriſteithüre der Bartholomäuskirche in Kolin beſagt, erbaut ſei die Kirche per magistrum petrum de gemu(n)dia lapicidam. Auf deutſch: durch den Meiſter Peter von Gmünd, Steinmetz.

Das ſind die älteſten Urkunden über den berühmten ſchwäbiſchen „Steinmetz", den großen Prager Dombaumeiſter Peter, von dem man vor fünfzig Jahren noch nichts näheres wußte. Welche gewaltige Arbeit indes die Geſchichtsforſchung gemacht hat, beweiſen die ſiebenundfünfzig urkundlichen Nachweiſe, auf deren Grund Dr. Joſeph Neuwirth, jetzt Profeſſor der Kunſtgeſchichte an der deutſchen Univerſität in Prag, ſein wichtiges Buch „Peter Parler von Gmünd, Dombaumeiſter in Prag und ſeine Familie. Ein Beitrag zur deutſch-öſterreichiſchen Kunſtgeſchichte" (Prag, 1891, Verlag der J. G. Calve'ſchen Hof- und Univerſitätsbuchhandlung) aufgebaut hat. Seine Hauptergebniſſe ſeien in Kürze hier vorgeführt.

Zweifellos iſt in der erſten Inſchrift nicht arleri, ſondern parleri zu leſen. Der Zuname Parler (Parlerz, Perlerz im Böhmiſchen), iſt für Peter und ſeine Familie in einer Menge von Urkunden bezeugt. Ob aber der Vater Heinrich wirklich als früherer Parlier (Sprecher der Steinmetzgeſellen) von Köln, nachher, als er Meiſter in Schwäbiſch Gmünd geworden war, dieſen Zunamen bekommen hat, iſt noch nicht feſtgeſtellt. Ob in der Inſchrift de colonia, — aus Köln, — nicht de bolonia, — aus Boulogne sur mer, — oder polonia, — aus Polen, was die Slaven und Tſchechen am liebſten hätten, — zu leſen iſt, ſcheint mir noch immer nicht ganz ſicher.*)

*) Auffallend iſt mir, daß über die von mir in meiner Schrift „Württembergiſche Bau-

Peter „der Parler" iſt wahrſcheinlich 1330, nicht erſt 1333 geboren, hat auf ſeiner Wanderſchaft in Köln längere Zeit gearbeitet, und ſeine erſte Frau Gertrude (Druda, böhmiſch auch Ludmila genannt), die Tochter des dortigen Steinmetzen Bartholomäus von Hamm, kennen gelernt. Als eine junge Kraft von dreiundzwanzig Jahren trat er 1353, nicht erſt 1356, in Prag an die Stelle des 1352 verſtorbenen erſten Dombaumeiſters Matthias von Arras. Bis zu ſeinem wahrſcheinlich 1397 erfolgten Ableben, vierundvierzig Jahre lang, hat er dem Dombau in Prag vorgeſtanden. Meiſter Peters Häuſerkäufe und -Verkäufe und dergleichen Geſchäfte in Prag beweiſen, daß er bald in günſtige Vermögensverhältniſſe kam. Auch bürgerliche Ehren- und Vertrauensſtellungen ſind ihm überwieſen worden. Nur darf man nicht in ihm, wie Grueber veranlaßt hat, einen Angehörigen des Kollegiums der Manſionare ſehen, er hatte nur freie Amtswohnung in einem Haus, welches dieſem zur Geiſtlichkeit des Prager Doms gehörigen Kollegium gehörte. Auch darf man ihn nicht als von Kaiſer Karl IV beſtellten Baumeiſter betrachten, wenn dieſer auch perſönlich ſeine Berufung vermittelte; denn der Prager Dombau ſtand unter Erzbiſchof und Metropolitankapitel.

Nach Prag brachte Peter ſeine Frau mit, wohl auch ſeinen Bruder Michael, oder zog er dieſen bald nach. Dieſer Michael Parler hat 1359 unter ſeinem Bruder in Prag am Ciſterzienſerkloſter Goldenkron gearbeitet; 1359 erſcheinen zwei Söhne einer nicht genannten Schweſter, Nikolaus und Jakob. In Prag treffen wir auch unſichere Spuren von einem Bruder Johann Parler 1364 und 65. Ein Steinmetze Heinrich Parler wird im Jahr 1378 genannt, ſtand 1381—87 in Dienſten des Markgrafen Jodok von Mähren zu Brünn, als Meiſter Heinrich von Gmünd bezeichnet und vermählt mit Drutginis, Tochter des Kölner Dombaumeiſters Michael; er iſt als Bruder Peters anzuſehen. Ganz unbeſtimmbar bleibt die Einreihung eines 1394 genannten Ulrich Parler.

Über die Glieder der eigenen Familie des Peter Parler läßt ſich folgendes ermitteln: Von der oben genannten erſten Frau ſtammten zwei Töchter und drei Söhne her. Der einen Tochter, des älteſten Kindes, wird bereits 1360 gedacht; 1371 iſt ſie an einen Goldſchmied der Altſtadt Prag verheiratet. Der älteſte Sohn, Nikolaus Parler, bereits 1380 großjährig und alſo auch vor 1360 geboren, wendete ſich dem geiſtlichen Stand zu, wurde 1383 Magiſter, erlangte 1389 eine Pfründe in der Teynkirche, zu welcher ſeine Schwägerin das Vorſchlagsrecht hatte, war 1392 unter den Kanonikern und ſtarb vor 1397. Von den zwei andern vom Vater ſeinem Baumeiſterberuf zugeführten Söhnen wird Wenzel von 1376 an bis 1392 als Steinmetz in Prag erwähnt. Wahrſcheinlich iſt ein 1402—1406 genannter „Wenzel

meiſter" vorgeſchlagene und begründete Zeichenſetzung und Leſung des erſten Satzes der obigen Schrift: Petrus, henrici parleri de colonia, magistri, de gemunden in suevia, wonach „von Schwäbiſch Gmünd" eine nähere Beſtimmung zu Petrus, nicht zu henrici iſt, man bis jetzt einfach ſtillſchweigend hinweg ging. Ich glaube an ihr feſthalten zu müſſen. So gewiß Hans Böblinger, der Baumeiſter der Eßlinger Frauenkirche, ſich wohl auf einem Tag in Straßburg als „Hans von Eßlingen" unterſchreiben mochte, nie aber in Eßlingen ſelber, ſo gewiß wurde Heinrich „der Parler von Köln" erſt geheißen, als er nicht mehr in Köln war. Daß Heinrich Meiſter in Gmünd war, bleibt ſelbſtverſtändlich in dem, daß ſein Sohn Peter als von Gmünd ſtammend nach Prag gekommen war, eingeſchloſſen.

bei den Sicheln" eins mit Wenzel Parler. Der allem nach bedeutendſte Sohn iſt der dritte, Johann Parler. Schon vor 1383, wo zuerſt ſeiner gedacht wird, war er in erſter Ehe verheiratet mit Katharine Helene, Tochter des Jesco von Kuttenberg; ſeine zweite Gattin, Margarete, heiratete er nach 1392, wahrſcheinlich erſt nach 1398. In dieſem Jahr erſcheint er zum erſtenmal als Amtsnachfolger ſeines Vaters am Prager Dombau, ſtarb dann aber ſchon im Laufe des Jahres 1406. Die zweite Gattin überlebte ihn jedenfalls bis 1413. Wie über ſie, ſo auch über die Enkel des Meiſters Peter von dieſem Sohn erfahren wir zum erſtenmal durch Neuwirth Genaueres. Drei ſtammten aus deſſen erſter Ehe: Johann oder Johanko, 1398—1407 genannt, Wenzel und Benedikt, 1398 erwähnt; als „Waiſen" kommen ſie bis 1417 vor. Von dem letzten Kind aus Peter Parlers erſter Ehe, einer zweiten Tochter, erfährt man nur, daß ſie bereits vor 1380 Gattin eines aus Köln ſtammenden Steinmetzen Michael in Prag war. (In ihm glauben wir einen Sohn des gleichnamigen Dombaumeiſters erkennen und den in den Dombaurechnungen mit einem Bruder Johann 1373 erwähnten Steinmetzen Michael wieder finden zu dürfen). Weniger Genaues als über die Kinder aus der erſten Ehe, iſt uns über die Kinder aus einer zweiten überliefert, welche Meiſter Peter um 1380—82 mit einer 1383—86 und bald Eliſabeth bald Agnes von Bur genannten Gattin eingegangen hatte. Wir wiſſen nur den Namen eines Sohnes Paul aus dem Jahr 1383 und den eines Janko aus den Jahren 1415—17 ſicher, auch iſt nicht einmal gewiß, ob ſie Steinmetzen waren, wie man bei dem bisher allein bekannten Paul annahm.

Nach allem iſt von der ganzen Nachkommenſchaft des Peter Parler, welche ſechzig Jahre lang in Böhmen auftritt, abgeſehen von dem Sohne Johann, wenig ſicher, wie weit ſie Erben des väterlichen Geiſtes waren. Man muß daher vorſichtig ſein gegenüber den weitgehenden Klitterungen, welche nach den Angaben früherer Forſcher erlaubt und geboten ſchienen. Das Verdienſt Neuwirths iſt es, für unſere Erkenntnis der Werke des Meiſters einen ſicheren Boden darzubieten. Beim Schloß Karlſtein hat Peter nicht bedeutend eingewirkt. Seine Hauptthätigkeit galt dem Prager Dom. Nachdem er 1385, (nicht erſt 1386, wie in der Inſchrift ſteht,) den Chor in dem ihm eigenen reichen und kühnen Stil vollendet hatte, begann er von 1392 an das uns infolge des Brandes von 1541 nicht mehr erhaltene Langhaus. Weltbekannt, und infolge der Zerſtörung durch das Hochwaſſer vom 4. September 1890 viel genannt, iſt die 1377 im Bau begonnene, unter Meiſter Peters Oberleitung nach ſeinem Plan ausgeführte, aber erſt nach ſeinem Tod vollendete Karlsbrücke über die Moldau. Auch der berühmte, mit ihr zuſammengehörende Altſtädter Brückenturm iſt ſeine Schöpfung. Das Obergeſchoß aber wurde nach einem Brand von 1431 bis 1451 neu aufgeführt. Von 1360 an leitete Meiſter Peter den Neubau des 1350 durch Brand zerſtörten Chores der Bartholomäuskirche zu Kolin an der Elbe, wahrſcheinlich ohne den vollen Abſchluß zu erleben. An dieſem Chorſchluß tritt zuerſt die ſeine Bauten auch ſonſt bezeichnende Eigenheit auf, daß in die Mittellinie der Anlage ein Pfeiler geſtellt iſt. Neben dem einfacheren bis 1385 vollendeten Chor der Allerheiligenkirche auf dem Hradſchin in Prag hebt ſich dann als beſonders künſtleriſch

und eigenartig mit kühner Kuppelwölbung die Kirche des von Karl IV gegründeten Auguſtinerchorherrenſtiftes Karlshof heraus, eine ins Gotiſche umgeſetzte Aachener Pfalzkapelle. Neuwirth ſieht ſie trotz der ſchon 1351 erfolgten Grundſteinlegung nicht nur nach einem Teil der Ausführung, ſondern auch nach der Anlage als Werk unſres Meiſters an. Ihm weiſt er ferner die Choranlage, die Anordnung und einen Teil der Ausführung des Kapellenkranzes an der nach 1388 begonnenen Barbarakirche in Kuttenberg zu, ſowie die Ausführung des größten Teils der Teynkirche in Prag, die, nachdem der Chor zwiſchen 1375 und 1380 fertig war, bald nach 1400 vollendet wurde. An andern Orten will Neuwirth wohl die Schule aber nicht beſtimmt die eigene Hand des Meiſters erkennen.

Meiſter Peter von Gmünd iſt aber nicht nur als großer, feinſinniger Architekt zu bewundern, ſondern auch als hervorragender Bildhauer. Nach der Triforiumsinſchrift hat er die nicht mehr vorhandenen Chorſtühle im Prager Dom, nach den Wochenrechnungen von 1377 das Grabmal des Königs Ottokar I daſelbſt und dem Stil nach auch das von Ottokar II gefertigt. Andere Fürſtengräber aus den Jahren 1374—77 weiſen nicht ſo ſicher auf ihn zurück. Sein Meiſterzeichen, ein Winkelhaken, ſtellt ſeine Urheberſchaft feſt bei dem Standbild des h. Wenzel und bei einem Marienbild außen am Chorſchluß, mit dem noch neun andere Standbilder in Höhe des Triforiums zuſammengehören, welche jedenfalls unter ſeinem Einfluß in den ſiebenziger Jahren gefertigt worden ſein müſſen. Auch die Bruſtbilder von Gönnern und Förderern des Dombaues, welche in der Triforiumsgalerie 1386—89 aufgeſtellt wurden, und unter welchen das Bruſtbild des Meiſters Peter ſelbſt mit Inſchrift und Meiſterſchild iſt, ſind unter den Augen desſelben entſtanden, vielleicht teilweiſe auch unter ſeiner thätigen Anteilnahme. Dieſen Arbeiten wird ein in der Gotik ſeltenes Streben nach Eigenart und Bildnisähnlichkeit nachgerühmt. Sicher ſeiner Schule werden die Bildwerke an der Schauſeite des Altſtädter Brückenturms, das Grabmal des zweiten Erzbiſchofs von Prag im Dom, ſodann Bildreihen auf der Triforiumsgalerie und an der Wenzelskapelle des Doms und an dem Portal der Teynkirche zugewieſen. Peter Parler auch noch als Goldſchmiedkünſtler hinzuſtellen, weil er ſeinen Meiſterſchild an einem Reliquienbehälter im Dom angebracht hat, verzichtet Neuwirth mit Recht, da man beſſer eine Stiftung desſelben darin erkennt. Nicht übel iſt ſein Gedanke, dem Schwiegerſohn Parlers die Ausführung des allerdings in Parlers Art gedachten Behälters zuzuweiſen.

Durch die Steinmetzzeichenforſchung wird wohl das Alter mancher Bauten oder Bauteile noch ſicherer beſtimmt werden können. Durch ſie auch ließe ſich klarſtellen, was Peter Parler ſelbſt oder ſeine Schüler gebaut haben. Gurlitt hat z. B. in Kuttenberg einen Meiſterſchild der Gmünder Art gefunden. Heute ſchon dürfte feſtzuſtellen ſein, daß der Meiſter Johannes von Gmünd, der große Wiederherſteller des Basler Münſters 1357—59 und Grundanleger des Chores in Freiburg von 1359 an, mindeſtens ebenſo ſicher der in Prag nur zweifelhaft 1364 und 65 bezeugte Bruder Peters, Johann Parler, iſt, als der Heinrich von Gmünd in Brünn mit dem in Prag genannten Heinrich Parler eins und Peters Bruder iſt. Denn gerade bei dieſem Johannes von Gmünd iſt durch

ſein Siegel am Vertrag von 1359, alſo urkundlich erwieſen, daß er den gleichen Meiſterſchild wie Peter Parler führt, und wieder den gleichen Meiſterſchild führt urkundlich 1385 in Straßburg der Münſterbaumeiſter Michael von Freiburg (1383—85), ſichtlich ein Sohn des Johannes. Nach dieſem Bruder hat alſo wahrſcheinlich Peter ſeinen Sohn Johann genannt, und Johannes ebenſo ſeinen Sohn nach dem andern Bruder Michael.

Zu bedauern iſt, daß die Geſchichts- und Kunſtwiſſenſchaft noch immer nicht an dieſe Steinmetzzeichenforſchung heran will. Durch mannhaftes Eintreten in die Mitarbeit könnte das, worin dieſe junge Wiſſenſchaft mit ihren Aufſtellungen etwa zu weit gegangen iſt, berichtigt werden. Wenn Neuwirth übrigens das Anbringen von Inſchriften an den weſtlichen Anfängen von Choranlagen (in Kolin, Freiburg, Gmünd) als ein Kennzeichen der Gmünder oder Parler Schule anſehen möchte, ſo hat er ſich vom Schein täuſchen laſſen. Es kommt das auch ſonſt vor, z. B. in Überlingen, und rührt einfach daher, daß, wenn das Langhaus ſchon von einem älteren Bau her ſtand, der neue Chor an dasſelbe angeſchloſſen, alſo von Weſten an begonnen wurde, mithin auch die Inſchrift im Weſten des Chors angebracht wurde.

Sulz a. N. Klemm.

Der welſche Gaſt.

Unter dem Titel des welſchen Gaſtes hat der Domherr von Aquileja, Thomaſin von Cerclaere, in zehn Monaten der Jahre 1215 und 1216 ein Lehrgedicht in mittelhochdeutſcher Sprache fertig gebracht, welches raſch weiten Eingang fand und ein beliebtes Moralbuch des Mittelalters geworden iſt. In jener bildfrohen Zeit wurde das Buch alsbald durch Bilder beleuchtet, welche auch in den meiſten Abſchriften mit abgemalt oder abgezeichnet wurden und ſo den Zweck, die Leſer im Kampf der Tugenden mit den Laſtern zu ſtärken, durch derbe Veranſchaulichung des Guten und Böſen befördern ſollten. Daß dieſe meiſt allegoriſchen Bilder nicht aus klöſterlichen, ſondern aus weltlichen Kreiſen hervorgegangen ſind, laſſen die mit Vorliebe ſchon in der älteſten Handſchrift des welſchen Gaſtes angebrachten Kampf- und Jagdbilder vermuten. Wie der gelehrte Dichter und Domherr von Aquileja jede Gelegenheit benützt hat, ſeine Kenntniſſe in der Geſchichte und Philoſophie des Altertums zu zeigen, ſo hat auch der Erfinder der Bilderreihe in ſeinen Randzeichnungen nach Kräften mitgethan, Geſchichten und Götter der alten Römer und Griechen zu malen. Mit antiker Trachtenkunde hat er dabei natürlich ſich und ſeine Leſer nicht gelangweilt, ſondern Cäſar ſamt deſſen Mördern, Achilles und Hektor, Andromache und Helena in der Ritter- und Frauentracht des 13. Jahrhunderts wohl oder übel vorgeſtellt. Als die älteſte und beſte der bekannten Handſchriften des welſchen Gaſtes gilt die in der Heidelberger Univerſitäts-Bibliothek befindliche, etwa in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf bayriſch-öſterreichiſchem Sprachgebiet entſtandene Pergamentſchrift mit 106 Bildern. Am nächſten im Alter ſteht ihr die Stuttgarter. Außer dieſer ſind noch zwölf Abſchriften auf Pergament oder Papier mit bildlichem Schmuck und vier ohne ſolchen bekannt geworden. Sämtliche hat H. Adolf von Öchel-

häuſer, deſſen Erſtlingsſchrift über A. Dürers apokalyptiſche Reiter wir im Chr. Kunſtblatt 1885 S. 152 ff. beſprochen haben, unterſucht auf Inhalt, Form und Wert der verſchiedenen Nachbildungen im Vergleich zu den urſprünglichen Bildern.*) Daß der Bilderkreis aller erhaltenen Handſchriften auf ein gemeinſames Vorbild zurückzuführen iſt, weil in allen dieſelbe Auswahl und Reihenfolge der Bilder, und nicht bloß in der allgemeinen Anordnung der Figuren und Gegenſtände, ſondern auch in Einzelheiten Übereinſtimmung ſich findet, auch die Beiſchriften der Bilder überall gleichlauten: dieſes Ergebnis ſeiner fleißigen Studien iſt ſicher.

Minder zweifellos iſt, daß der Erfinder der Bilderreihe „ein gebildeter Laie“ geweſen ſein werde. Die alten Götter und Helden, die ſieben freien Künſte, Tugenden und Laſter, die Allegorien, die Kampf- und Jagdbilder konnten ja ganz wohl von klöſterlichen Händen gemalt werden, ſo gut als die gelehrte Äbtiſſin von Landsberg in ihrem Luſtgarten, die Zwiefalter Mönche, der Mönch Konrad im Kloſter Scheiern und ſo viele andere jener Zeit alle möglichen weltlichen Stoffe in mehr oder weniger geſchickte Bilder gefaßt haben.

Mönchiſche Phantaſie und Hand möchten wir zumal erkennen in den auf der vierten und fünften Tafel nachgebildeten Darſtellungen der Langmut, des Gerichts und der Gnade Gottes. „Da wird der „Valant“, ein Teufel, vom Engel des Herrn ausgeſtoßen und vom Oberſten der Teufel an einer Kette in die Hölle gezogen. Dann iſt am Rand der ganzen Seite herab dargeſtellt, wie Gott der Sünde nicht alsbald die Strafe folgen läßt. Zu oberſt ſchweben zwei Engel kopfüber ſenkrecht nach unten zu; der oberſte packt den untern, der mit einer Rute bewaffnet iſt, am Bein, um ihn von der Züchtigung des Brudermörders abzuhalten. („Unſer Herre will das nit“.) Der Sünder iſt in der Mitte des Bildes dargeſtellt in dem Augenblick, da er mit der Rechten eine Keule ſchwingt und mit der Linken einen vor ihm knieenden Mann trotz ſeines Flehens („Herre töte mich nicht!“) am Schopfe packt und zu Boden reißt. Ganz unten will ein Teufel ſeine Beute mit erhobenem Hacken packen; ein anderer, etwas höher ſtehend gezeichnet, warnt ihn, Gott vorzugreifen, thut aber äußerlich nichts, um ſeinen Kollegen davon abzuhalten, ſondern langt ſogar ſelbſt gierig mit ſeinem Hacken nach oben. So erklärt H. v. Öchelhäuſer. Wir glauben aber, der letztere Teufel ſagt, bedauernd, daß ihm die Beute nicht ſoll werden: „Er (d. h. der oberſte Engel im Namen Gottes) läßt ihn nicht (durch den Engel mit der Rute) züchtigen;“ der andere weiter unten ſtehende Teufel ſagt dazu laut ſeinem Spruchband: „So iſt er uns gar beſchert“ d. h. er, der ohne Züchtigung nicht zur Buße kommen wird, iſt uns um ſo ſicherer.

*) Der Bilderkreis zum wälſchen Gaſte des Thomaſin von Zirkläre nach den vorhandenen Handſchriften unterſucht und beſchrieben von Adolf von Öchelhäuſer,“ mit 8 Tafeln zu Heidelberg im Verlag von G. Köſter 1890.

Inhalt: Über die neueſten Vorſchläge für evangeliſchen Kirchenbau. II. — Die Friedhofkirche in Reutlingen. Mit Bild. — Peter Parler von Schwäbiſch Gmünd und ſeine Familie. — Der welſche Gaſt.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Mai 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 5.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Albrecht Dürer und der deutsche Kupferstich und Holzschnitt.

Stuttgart erfreut sich zur Zeit einer Gesamtausstellung der Kupferstiche und Holzschnitte des unvergleichlichen Albrecht Dürer. Sie ist von H. Professor Kräutle, Lehrer der Kupferstecherkunst und Inspektor der von ihm neugeordneten königlichen öffentlichen Kupferstichsammlung, in einem Saal des Museums der bildenden Künste meisterhaft bequem und übersichtlich eingerichtet. Die vorzüglichen, teilweise ersten und einzigen Abdrücke, zumal auch die aus 92 Holzschnittblättern zusammengesetzte, in drei Rahmen wie eine Wand aufgestellte riesige „Ehrenpforte" des Kaisers Maximilian I machen einen mächtigen Eindruck. Die Menge staunt jedenfalls über die Menge der Arbeiten, die aus der Hand eines einzigen Meisters hervorgegangen sind. Für Form und Inhalt dieser alten Blätter freilich hat heutiges Volk kein Auge. War doch schon im siebzehnten Jahrhundert Albrecht Dürer in Deutschland wie verschollen, im achtzehnten

Jahrhundert vollends unter Perücke und Zopf versunken und vergessen. Nur von den Augen eines Göthe und seinesgleichen wurde er erkannt. In unserem Jahrhundert erlebte er eine Art von Auferstehung, seit Campe in Nürnberg als „Reliquien“ das niederländische Reisetagebuch und einige Venediger Briefe Dürers in einem Duodezbändchen herausgegeben; Eye und Thausing haben dessen Leben und Thaten eingehend beschrieben; die deutschen Kunstgeschichtschreiber von Kugler bis Lübke und Dohme haben Albrecht Dürers Größe in Wort und Bild der deutschen Bildung vergegenwärtigt. Die Photographie und Autotypie hat fleißig geholfen, die uns hinterlassenen Hauptgemälde des herrlichen Altmeisters weiten Kreisen zugänglich zu machen — der klassische Bilderschatz der Münchener Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft brachte soeben im 13. Heft des IV. Jahrgangs zu den bereits mitgeteilten vierzehn Abbildungen das Bildnis Oswald Krells in der Pinakothek. — Jedes deutsche Schulkind muß heute etwas von dem berühmten Nürnberger Maler wissen; aber die Werke seines Geistes und seiner Hand, die so recht und ganz für sein deutsches Volk geschaffen und womit er dasselbe aufs tiefste ergriffen und zum höchsten erbaut hat, sind für die allermeisten Gebildeten noch ein vergrabener Schatz im Acker. Um so verdienstlicher ist es, wenn durch eine solche bequeme, unentgeltlich allem Volk offenstehende Ausstellung das Totliegende ans Licht gehoben und den Lebenden womöglich zu einem neuen Lebensquell aufgeschlossen wird. Und ob auch nichts erreicht werde, als das Staunen, daß so ein altes, kleines, seltenes Blättchen auf dem Kunstmarkte bis in die Tausende von Mark gesteigert werden kann, daß eine solche Sammlung alter Kunstblätter einen unermeßlichen Geldwert hat, daß also, was für ihre Schonung und Erhaltung, für Verbesserung ihrer Einrichtung aufgewendet wird, wohl angelegt bleibt, so ist das schon ein Gewinn gegenüber einer nur aufs Augenblickliche und Verdienen und Genießen gerichteten Zeit. Vielleicht wird aber doch dabei manch ein Gemüt erfaßt von dem ernsten Sinn und hohen Geist, der aus Dürers Werken spricht. Auch seine von moderner Glätte und Glänze so sehr entfernte, gerade, wahre, strenge und selbst herbe Form mag hin und wieder ihre durchschlagende Grundgewalt üben. Wer aber auf den Kern mehr als auf den Schein sehen will und kann, der wird in dieser Ausstellung einen begeisternden Überblick erhalten über ein ganzes volles Lebenswerk, einen Einblick in die Werkstätte eines reichen, stillen Geistes und in die Entwicklung seiner Wunderkräfte, in die Segensfrüchte treuen Fleißes, eine Ahnung von den über Zeit und Raum erhabenen Wirkungen des wahrhaft Guten, des wirklich aus dem Brunn des Wassers Geschöpften, das ins ewige Leben quillt. In der wunderbar „freien,“ aller Formen mächtigen Hand des großen deutschen Künstlerfürsten wird das dafür geöffnete Auge einen Widerschein des schöpferischen Fingers Gottes selbst erkennen.

Weil aber bei aller hohen Schulung weder das äußere Handwerk, noch das innerliche Gesetz, noch die geschichtliche Entwicklung der Kunst, in welcher Dürer der Meister über alle Meister war, zu näherer Kenntnis kommt — wissen doch Gebildetste nicht, wodurch sich die beiden unterscheiden, wie und warum das Eingegrabene beim Kupferstich schwarz, beim Holzschnitt weiß im Druck heraus-

kommt —, ſo iſt hochwillkommen zu heißen eine Unterweiſung und Führung, wie ſie ſich darbietet in der „Geſchichte des deutſchen Kupferſtichs und Holzſchnitts von Dr. Karl von Lützow, Profeſſor an der k. k. Hochſchule in Wien. Berlin, Groteſche Verlagshandlung 1891." In dieſem reichhaltigen, klar, ſchön, allgemein verſtändlich geſchriebenen Werke ragt aus den faſt 650 teils eingehend behandelten, teils nur kurz vorgeführten Namen die Geſtalt Dürers eines Hauptes höher denn alles deutſche Künſtlervolk hervor. Ihm ſind die meiſten und bedeutendſten der 40 Tafeln und der 131 Textbilder gewidmet. Wie durch A. Dürer die aus geringen Anfängen im Laufe eines halben Jahrhunderts kräftig herangewachſenen Künſte des Kupferſtichs und Holzſchnitts auf einmal zur lichten Sonnenhöhe, zur vollen Manneskraft aufgeſtiegen ſind, wie ſie aber nach ſeinem Tod (am 6. April 1528, an einem Karfreitag ſtarb er) kaum ein halbes Jahrhundert ſich auf freier Höhe erhalten konnten, wie ſie an die Fremde ſich verloren, wie ſie aber auch in trüber Zeit doch in einzelnen echt deutſchen Künſtlern ein eigenes Leben gelebt haben, wie in der Mitte unſeres Jahrhunderts der deutſche Holzſchnitt wieder aufgelebt hat, während der Kupferſtich faſt ums Leben gekommen iſt dank der Photographie, die auch dem Holzſchnitt einerſeits die Nahrung entziehen, andrerſeits ihm helfen will zu einem übermütig, die natürlichen Schranken überſpringenden Gebaren — das wird von H. v. Lützow in Wort und Bild ſo lehrhaft als anregend auf Grund neuerer Forſchungen und neueſter Veröffentlichungen vorgeführt.

Der erſte Abſchnitt des Buches handelt von der Frühzeit bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und beſpricht zuerſt die Vorſtufen und Anfänge, dann die Entwicklung des Kupferſtichs und des Holzſchnitts. Daß nicht der Florentiner Goldſchmied Finiguerra (um 1460) den Kupferſtich erfunden hat, daß ſchon längere Zeit vor ihm deutſche Goldſchmiede Abdrücke von Gebilden, die ſie in Metall eingegraben, gemacht haben, iſt nachgewieſen. Wie der Kupferſtich aus dem Kunſthandwerk der Goldſchmiede herausgeboren iſt, ſo ſtammt der Holzſchnitt aus den Modeln des Zeugdrucks her, der ſchon altorientaliſche Erfindung und ägyptiſche Übung, auch in Deutſchland ſchon im vierzehnten Jahrhundert in Brauch war. Der eigentliche Holzſchnitt und Kupferſtich hat erſt begonnen, als ein zum Zweck der Vervielfältigung hergeſtelltes Bild die einzige Aufgabe der Thätigkeit beider Künſte wurde. Das ſei, belehrt uns H. v. Lützow, erſt mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts geſchehen, da ein geiſtiges Bedürfnis nach bildlicher Veranſchaulichung der chriſtlichen Heilswahrheiten, ein bewußtes oder unbewußtes Verlangen nach Reformation im deutſchen Volksgemüte erwacht war. Dem wäre denn zuerſt der Holzſchnitt, ein halbes Jahrhundert früher als der Kupferſtich, entgegengekommen; jedoch mit ſeiner Modelarbeit habe er dem Maſſenbedürfnis nur auf Koſten der Kunſt ein Genüge thun können, während der Kupferſtich von Anfang an mehr ſelbſtändige Kunſtleiſtung war, weswegen nun auch zuerſt über die Urgeſchichte des Kupferſtichs gehandelt wird.

Gewiß iſt bedeutſam, daß religiöſes Bedürfnis auch den vervielfältigenden Künſten Hebammendienſt geleiſtet hat; aber ebenſo gewiß erſcheint es uns, daß nicht erſt am Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts das Bedürfnis nach bild-

licher Darſtellung der Heilswahrheiten im deutſchen Volke ſich regte. Dafür ſprechen die ungezählten Wandbilder, welche faſt alle mittelalterlichen Kirchen füllten und dem Volksbedürfnis entgegenkamen, gleichwie die Miniaturen der Büchermaler dem Anſchauungsbedürfnis der beſſeren Stände. Das religiöſe Anſchauungsbedürfnis iſt vom Anfang des Chriſtentums vorhanden geweſen, und wie der Apoſtel ſeinen Zuhörern und Leſern den Herrn mit Worten „vor Augen gemalt" hat, ſo hat es auch der Maler mit Linien und Farben gethan. Nur für den Hausgebrauch, für den Eigenbeſitz, für das tägliche geiſtliche Brot des Volks mußte ſich noch das rechte Mittel finden laſſen. Gefunden hat es der erſte Modelſtecher, welcher ſtatt einer Zeugverzierung das Bild eines Heiligen ins Birnholz eingrub, davon ſich Abdrücke machte und dieſe verſchenkte oder verkaufte. Der Markt lehrte kramen, wie es das Sprichwort ſagt. Die reichlich und billig dargebotene Ware lockte Käufer an, erregte die Luſt zum Eigenbeſitz, machte dieſes zu einem Gemeinbedürfnis, und dieſes zu befriedigen ſtrengten ſich die Holzſchneider an, denen die Erfindung des Buchdrucks vollends freie Bahn und offenen Wettbetrieb eröffnete. So geſchah es, daß am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts das gedruckte Bildchen mit oder ohne Unterſchrift, „der Brief an der Wand", zum gewöhnlichen Hausrat in Deutſchland gehörte, wie A. Springer ſagt. Daß Holzſchnitt- und Buchdruckerkunſt, daneben der Kupferſtich, gerade zu einem handlichen Werkzeug herangewachſen war, als für die immer ernſter und allgemeiner verlangte Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern ſich die Zeit erfüllte, das gehört zum vorſehungsmäßigen Gang der Weltgeſchichte.

Weil der deutſche Kupferſtich als eigentliche Kunſt früher als der Holzſchnitt ſich entwickelt hat, ſtellt alſo H. v. Lützow deſſen älteſte Geſchichte voran. Von einem Nürnberger Meiſter ſind ſchon aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts Leidensgeſchichtsblätter zu Hunderten geſtochen worden; ein Niederdeutſcher (um 1446) hat Blutzeugenbilder und zugleich Spielkarten und Liebesgärten geſtochen, dem oberrheiniſchen E. S. aus der Zeit von 1466 ſind bei vierhundert Stiche lieblicher Marien- und inniger Leidensbilder zuerkannt, von denen drei beſonders köſtliche in unſerem Buche mitgeteilt ſind. Das Hausbilderbuch von 1480, das im Beſitz des Fürſten von Wolfegg iſt, zeugt für oberdeutſche, die Schwabenkriegsbilder vom Jahr 1499 nebſt andern bibliſchen Bildern zeugen für niederdeutſche fortgeſchrittene Stecherkunſt. Doch erſt in dem aus dem ſchwäbiſchen Augsburg ſtammenden, in Colmar 1450 geborenen, 1491 in Breiſach geſtorbenen Martin Schongauer, den die Zeitgenoſſen Martin Schön oder Martin Hübſch nannten, tritt der deutſche Kupferſtich ins volle Licht der Geſchichte und auf einen entſchiedenen Höhepunkt. In ſeinen Paſſions- und ſonſtigen Bibelbildern, aus denen der große Chriſtus am Kreuz auch auf einer Tafel unſeres Buches ſich mächtig hervorhebt, zeigt ſich „ein zu höchſter Feinheit und Meiſterſchaft herangereifter Stil." Zu den Kupferſtechern haben damals auch die Bildhauer Veit Stoß in Nürnberg und Jörg Syrlin der jüngere in Ulm ihren Mann geſtellt.

Einen längeren, ſteinigteren Weg hatte der vorwiegend von bürgerlichen Handwerkern gepflegte Holzſchnitt zu gehen durch Formſchnitt, Schrotblatt,

Blockbuch, Armenbibel hindurch — jene verſchiedenen Arten des Holzſchnitts werden im Buche beſchrieben und veranſchaulicht — von dem heiligen Chriſtoph der Karthauſe Buxheim vom Jahr 1423 bis zu der älteſten deutſchen Prachtbilderbibel des Kölner Buchdruckers Quentel von 1480, dem „Schatzbehalter" des Nürnbergers Wohlgemuth von 1491, ſeinen und Pleydenwurfs 2000 Bildern zu Hartman Schedels, des Nürnberger Arztes, Weltchronik von 1493, dem niederdeutſchen Hauptholzſchnittwerk, der Lübecker Bilderbibel des Stefan Arndes von 1494.

War das fünfzehnte Jahrhundert die Zeit des Wachſens und Sproſſens für den deutſchen Holzſchnitt und Kupferſtich, ſo wurde ihm das ſechzehnte Jahrhundert, die Reformationszeit, zur vollen Blütezeit. Ihre Darſtellung im zweiten Abſchnitt unſeres Werkes beginnt mit den Worten: „Tauſende von Wurzelfaſern verbinden die Werke der deutſchen Stecher und Illuſtratoren jener Zeit mit dem religiöſen Leben unſeres Volkes und ſeiner Erneuerung. Wie ſich der Geiſt des italieniſchen Humanismus verkörpert zeigt in den Schöpfungen Rafaels, ſo lebt und webt die Seele der deutſchen Reformation in den Werken Dürers. Zu Gottes Wort, das endlich wieder unverfälſcht in der geliebten Sprache der Heimat zu Millionen troſtbedürftiger Herzen drang, geſellte ſich das naturfriſche, geiſterfüllte Bild und unterſtützte mit ſeiner derben, eindringlichen Sprache die Lehren des Evangeliums und ſeiner Ausleger. Nicht als farbenprächtige Zier der Decken und Wände tritt es auf, nicht als Stiftung freigebiger Fürſten und Großen, wie im Süden, ſondern als fliegendes Blatt wandert es von Haus zu Haus, in den Tiefen des Gemüts, in der Stille frommer Selbſtbetrachtung findet es ſeine Stätte. — Dürer ſteht als bahnbrechender Genius in dieſer neuen Zeit da, vollkommen ebenbürtig als Künſtler dem redegewaltigen Luther, mit dem ihn das Band inniger Geiſtesgemeinſchaft verknüpfte. Vornehmlich durch ſein Kupferſtich- und Holzſchnittwerk erweiſt er ſich als der männlichſte, erfindungsreichſte, an Ernſt und Kraft erhabenſte Künſtler, welchen Deutſchland hervorgebracht hat. Er vereinigt Kupferſtich und Holzſchnitt in ſeiner Hand und giebt ihnen die Weihe ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit. Nur noch ein deutſcher Meiſter darf das Recht auf einen Ehrenplatz neben ihm auch hier in Anſpruch nehmen: Hans Holbein der Jüngere. Er ſteht in ſeinem Holzſchnittwerke neben Dürer wie der ſanfte Melanchthon zur Seite Luthers. Auf beide hat der Humanismus mächtig eingewirkt, beide nehmen früh italieniſche Motive in der Kunſt auf. Aber Dürer ſtellt dieſen ſeine ſtärkere Natur ſieghaft entgegen, Holbein erweiſt ſich ihnen gegenüber nachgiebiger und geſchmeidiger; er beſaß eine viel größere Freiheit und Weltläufigkeit in der Lebensführung; er fand leicht den Weg in ausländiſche, höfiſche Sphären und ſtarb in der Fremde. Der Nürnberger Bürgerſohn dagegen hängt mit unwandelbarer Innigkeit und Treue an der Heimat. Er iſt der ſchlichteſte, tiefſte Ausdruck der deutſchen Eigenart und Denkungsweiſe."

Gewiß, Dürer war ein tief religiöſer Mann. Ihm hat das Wort von der freien Gnade Gottes, von der Rechtfertigung des Sünders aus dem Glauben allein ohn' all ſein Verdienſt und Würdigkeit, wie es Luther verkündigte, „aus großen

Nöten geholfen." Von solcher religiösen Tiefe ist bei Holbein nichts zu finden. Sein Welt- und Seelenleben war leichter und lockerer. Mit dem zarten Wesen und ängstlichen Gewissen eines Melanchthon hat der leichtlebige Holbein nichts gemein; nur in Bezug auf Leichtigkeit, Einfachheit und Durchsichtigkeit der Formgebung dürfte zwischen Holbein und Melanchthon eine Gleichung zu finden sein. Bezeichnend ist, daß Holbein als Zeichner für den Holzschnitt seine Hand zwar auch dem Neuen Testament widmet im Anschluß an andere Vorgänger, doch in seinen kleinen Figuren zum Alten Testament sein eigentliches und selbständiges Meisterstück macht, während Dürer sich auf den Kern des Neuen Testaments beschränkte und darin den unausschöpflichen Brunnquell für seine Kunst wie für sein Seelenleben fand. Die hohen Geheimnisse der Offenbarung, die Schrecken und Wonnen der letzten Zeiten, das Leben der schmerzen- und freudenreichen Gebenedeiten unter den Weibern, der leidende Erlöser, den er in seiner großen und kleinen Holzschnittpassion, in seiner Kupferstichpassion, in seiner auf grünem Papier mit Stift und Pinsel gezeichneten „grünen Passion" und in so manchen Einzelblättern immer wieder neu und groß dem deutschen Hause in deutschester Weise veranschaulichte, das war und blieb seine Passion. Dabei war er nichts weniger als Kopfhänger, und schwerlich hat Anton Springer recht, wenn er in seinem letzten, nach seinem Tod in der Grote'schen Verlagshandlung 1892 erschienenen Werke „Albrecht Dürer" sagt: Dürer war kein fröhlicher Mann; er mag nur selten in seinem Leben laut gelacht haben. Sein eigenes Jugendbildnis, seine Briefe aus Venedig, seine lustig tanzenden Bauern, seine humorvollen Randzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch vollends, sind Zeugen seines auch in diesem Punkt lutherverwandten Sinnes. Ganz zutreffend aber sagt H. v. Lützow: Was Dürer in all seinen kleinen Bildern an tief empfundener Schönheit offenbart, findet nur in Luthers und Paul Gerhards Kirchenliedern und deren volkstümlichen Kraft des Ausdrucks seinesgleichen. Hiemit seien die Leser des Christl. Kunstblatts auf die weiteren Ausführungen des H. v. Lützow über den Mann verwiesen, der „nicht nur der unvergleichlichste Zeichner und Stecher ist, der je gelebt, sondern vor allem eine der tiefsten und erhabensten Menschenseelen, welche ihr Innerstes der Welt in bildlicher Gestalt erschlossen haben." Und, dürfen wir wohl beifügen, welch ein gewaltiger Evangelist mußte dieser glaubensstarke, seelentiefe Mann durch seine auf allen Märkten von Tausenden gekauften Bilder für seine Zeitgenossen sein, wenn diese gemalten und gedruckten Bilderpredigten zu allen Zeiten so mächtig Auge und Herz ergreifen!

Nach H. v. Lützow verkörpert Dürers Christusideal im abgeklärten Spiegelbilde die Grundstimmung seiner Seele und trägt zugleich die unverkennbaren Züge seines eigenen Antlitzes. Dem wird man beistimmen können. Fraglicher ist der Satz: „Dürers Christus ist der Christus der Deutschen, der Christus des Denkervolks. Nicht in verklärter Schönheit und Jugend steht er da, sondern mit dem Ausdruck tiefen, grüblerischen Ernstes in dem schmerzdurchfurchten, männlichen Antlitz. An die Stelle des milden, orientalischen Typus, den das Mittelalter festgehalten und den auch die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts nur ins Seelische gesteigert hatten, tritt hier ein modernes Ideal, ein energischer,

breiter, lockenumwallter Mannskopf, dem das Zeitalter des Geiſtes ſeinen Stempel aufgedrückt hat." Dürers Chriſtus eine gramerfüllte Denkergeſtalt? Gramerfüllt iſt allerdings dieſe Leidensgeſtalt, wie ſie Dürer in ſo unvergleichlicher Urſprünglichkeit auf das Titelblatt ſeiner Holzſchnittpaſſion 1510 gezeichnet hat. Da ſitzt Chriſtus faſt nackt, ganz zuſammengeſunken mit der Dornenkrone auf dem umſtrahlten Haupt, das er mit der rechten Hand ſtützt, auf einem Quader; die Nägelmale in ſeinen Füßen bezeichnen ihn als den Gekreuzigten. Aber nicht tiefſinniges Denken oder gar Grübeln, ſondern tiefſte Seelentrauer über die Welt, welche, ſtatt durch ſein für ſie erduldetes Leiden bewegt zu werden, lieber ihn abermals kreuzigte, das innerlichſte Weinen der göttlichen Liebe über die Menſchen, welche ſich nicht von ihm zum Vater führen laſſen, denen daher nicht

zu helfen iſt — das ſehen wir in dieſem Bilde. Was da Dürer in ſo ergreifendem Bilde objektiv hingeſtellt hat, klingt lyriſch ſubjektiv wieder in dem Verſe von Novalis: Oft möcht' ich bitter weinen, Daß du geſtorben biſt, Und mancher von den Deinen Dich lebenslang vergißt; Von Liebe nur durchdrungen, Haſt du ſo viel gethan, Und doch biſt du verklungen, Und keiner denkt daran.

Folgen wir unſerem Führer nur noch ſchnellen Schrittes aus dem Dürer'ſchen Hochwald in den ſich ihm anſchließenden dichten Niederwald des deutſchen Kupferſtichs und Holzſchnitts. H. v. Lützow läßt durch Wort und Bild uns im Augsburger Hans Burgkmaier, im Nördlinger Hans Schäuffelein, begabte Mitarbeiter Dürers an Maximilians Ehrenpforte, in Hans Lützelburger, den vortrefflichen Holzſchneider des Hans Holbein, dann in den Schweizern Urs Graf, Nikolaus Manuel und Hans Wechtlin, im Schwaben Baldung Grien aus Gmünd, im

Bayern Albrecht Altdorfer, im Franken Lukas Cranach, dem Maler Luthers und seiner Reformation, in den Weſtfalen Ladenſperger und Wilborn, im Flensburger Melchior Lorch recht tüchtige Männer aus allen deutſchen Gauen ſchätzen, die alle mehr und minder in freilich abſteigender Linie an Dürer'ſche Art anſchließend oder doch erinnernd das ererbte Gut bewahrt und den deutſchen Stil wie die deutſche Empfindung feſtgehalten haben.

Leider aber hat mit der Wahl des Spaniers Karl zum deutſchen Kaiſer eine tiefgehende Umwälzung im geſamten deutſchen Bildungsleben begonnen. Künſtelei drang nur zu bald auch in die Kunſt ein. Noch zu Lebzeiten Dürers, im Verlauf der zwanziger Jahre, kamen die ganz anders geſinnten und gerichteten Kleinmeiſter auf, die geſchickten Brüder Beham, und Georg Pencz, dieſe „gottloſen Maler" in Nürnberg. Der ſehr begabte Weſtfale Aldegrever, der Kölner Jakob Binck, die Nürnberger Ziermeiſter Peter Flötner, Virgil Solis, Wenzel Jamnitzer halfen dazu, daß der Kupferſtich und Holzſchnitt in Deutſchland am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts den ganzen Kreislauf der deutſchen Kunſt jener Zeit durchmeſſen hat: vom Andachtsbild bis zum Spitzenmuſter, vom ſchlichten Volkston bis zur höchſten Prachtentfaltung. Des Holzſchnitts Licht und Kraft, womit Dürer ihn erfüllt hat, erloſch. Der Kupferſtich gewann ein neues Arbeitsfeld durch die auf maleriſche Wirkung ſich verlegende Ätzkunſt, welche von dem farbenfrohen Augsburg, der Kunſthauptſtadt des ſchwäbiſchen Stammes, ausging. Die Radierungen von Hopfer, Hirſchvogel, Lautenhardt nicht bloß, auch die Holzſchnitte des Joſt Amman, Tobias Stimmer, Chriſtoph Maurer bekunden die neue maleriſche Richtung. Die ſelbſtändige Erfindungskraft war am Schluſſe des ſechzehnten Jahrhunders am Verſiegen.

Im ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhundert verfiel der deutſche Holzſchnitt ganz und gar. Der deutſche Kupferſtich aber und ſeine Schweſterkünſte fügten ſich allzufügſam dem allgemeinen Zug der Zeit: „ſie lebten eine Weile herrlich und in Freuden an den Tiſchen der Niederländer und teilten die Ehren und den Ruhm der Franzoſen; aber ihre deutſche Seele war den Fremden hingegeben." Erſt unſer neunzehntes Jahrhundert hat ſie dem Volkstum und der Nation zurückerobert. Gar nicht zu verachten zwar ſind ein Jegher und Cuſtos, die Familie Kilian, die Gebrüder Küſel und Heinzelmann in Augsburg, der norddeutſche Jerem. Falck, der Frankfurter Schneidersſohn Adam Elsheimer, dieſer treffliche Radierer, die Frankfurter Familien der Merian (aus Baſel) und der von Sandrart, ſowie der Prager Wenzel Hollar. Von ihnen allen weiß die Geſchichte des Kupferſtiches treffliches zu ſagen und zu zeigen. Aber wie fern ſtehen ſie doch der Sonne Dürers! Um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts erfand der aus deutſcher Familie 1609 in Utrecht geborene Maler Ludwig von Siegen auch noch die Schabkunſt, kraft welchen Rembrandt'ſche Lichtwirkungen leichter als durch die von ihm ſo meiſterlich gehandhabte Radiernadel und des Ätzwaſſers ſich erzielen ließen. Doch erſt im achtzehnten Jahrhundert nahm dieſe neue Kunſt nach niederländiſchen und engliſchen Vorbildern bedeutendern Aufſchwung. Viel hat immerhin der deutſche Kupferſtich im ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhundert „von der Zucht des franzöſiſchen Meiſters und von dem guten Beiſpiel des eng-

liſchen Vetters" gelernt. Das bezeugen die Augsburger J. G. Wolfgang und G. F. Schmidt in Berlin, von denen treffliche Stiche und Radierungen in unſerem Buche zu ſehen ſind, ferner der aus der Wetterau ſtammende, die Pariſer Schule beherrſchende Georg Wille, der Lehrer des Stuttgarter Johann Gotthard Müller, des Wiener Schneutzer, des Schweizers Adam Zingg, des Dresdener Fr. Stölzel u. ſ. w. Ein hell und mild leuchtender Stern ging dem deutſchen Kupferſtich auf in Daniel Chodowiecki, der von 1749 bis 1801 eine Zierde Berlins war und durch ſchlichte Darſtellung des damaligen deutſchen Bürgertums und Familienlebens mit Reifrock und Haarbeutel in mehr als zweitauſend Radierungen ſich im kleinen groß, als ein „gottbegnadetes Talent" bewährt hat. Auch die Radierungen Dietrichs, Kobells, Weiroters, des idylliſchen Geßner und der anmutigen Angelika Kaufmann geben uns freundliche Eindrücke.

Im vierten Abſchnitt wird die künſtleriſche Verwertung des vom Münchener Seneſelder 1796 erfundenen Lithographie durch Strixner, Piloty, Hanfſtängl in München, durch Adolf Menzel in Berlin, K. von Pettenkofen in Wien, dann das Wiederaufleben des Holzſchnitts durch Unger, Gubitz, Unzelmann, Vogel in Berlin, durch Höfel in Wien, Kretzſchmer und Flegel in Leipzig, Gaber und Bürkner in Dresden und deren gute Dienſte für die Begründung eines neuen nationalen Stils durch die zu volkstümlicher Empfindungs- und Anſchauungsweiſe zurückkehrenden Meiſter Schwind und Rethel, Ludwig Richter und A. Menzel. Die Photographie, Photolithographie und Photogravüre und wie die neuen Erfindungen alle welſch genug heißen, der Lichtkupferſtich, die Hoch- und die Tiefätzung, die ganze hochgeſteigerte Entwicklung der vervielfältigenden Kunſtmittel ſind ein Hauptzeichen unſerer Zeit. Der Holzſchnitt hat auch in den letzten Jahrzehnten erſtaunliche „Fortſchritte" machen müſſen, vom Einfachſten bis zum unſäglich Verwickelten, vom derben Linienſchnitt bis zur feinſten Tonſtichelarbeit. Dieſe erzielt eine maleriſche Wirkung nach dem Muſter der Franzoſen und Amerikaner, die doch über die Natur des Holzes weit hinaus geht und dem über alle Ufer tretenden, alles übertreibenden heutigen Zeitſtrom gar zu ſehr entſpricht, ſo daß er ein Heimweh nach alter guter Dürer-Art erwecken und an das Bibelwort erinnern kann: „Gott hat den Menſchen aufrichtig gemacht, aber ſie ſuchen ſich viele Künſte." H. v. Lützow weisſagt doch ihm noch manchen ungeahnten Erfolg auf jener Bahn, wenn er die künſtleriſche Seite ſeiner Natur zu immer ſicherer Vollkommenheit entwickelte. Auch dem indes einen ruhigeren, ſtetigeren Gang gehenden Kupferſtich mißt H. v. Lützow noch neue große Ziele zu, wenn er, wie die Radierung es bereits thue, durch eigene Kraft den Zugang zu der großen Bahn der Zeit finde. Der Grabſtichel dürfe nur, wie in der Hand eines Gaillard und Stauffer von Bern wieder zu einem zweiten Pinſel werden, der den Empfindungen mit voller Geſchmeidigkeit folgt und ihre Glut nicht erkalten läßt, bevor er das Werk vollendet. Iſt erſt, ſo ſchließt H. v. Lützow prophetiſch ſeine Geſchichte des deutſchen Kupferſtichs, die Befreiungsfrage ſeiner Technik gelöſt, dann wird auch der Tag kommen, an welchem dem deutſchen Volke ſein zweiter Dürer erſteht. Fiat!

Die neue Stuttgarter Bilderbibel.

Von der im Süddeutſchen Verlagsinſtitut zu Stuttgart durch Dr. Rudolf Pfleiderer, Stadtpfarrer am Münſter in Ulm, herausgegebenen „Bibel nach Dr. Martin Luthers Überſetzung, mit Bildern der Meiſter chriſtlicher Kunſt," iſt der erſte Teil, die Hälfte des ganzen Werkes (in 50 Lieferungen zu je 50 Pfennig) vollendet. Er umfaßt die Geſchichtbücher des Alten Teſtaments von Moſe bis Eſther. Wir zählen darin 260 Bilder, von denen 134 auf die moſaiſchen, 93 auf die ſechs Königsbücher kommen. Die italieniſche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts und ihre Blütezeit im ſechzehnten hat in erſter Linie dazu beigeſteuert zwei Deckengemälde von Michelangelo und aus der „Bibel Rafaels" 32 ſchönſte Bilder der Loggien im Vatikan, welche nach alten Stichen für dieſes Bibelwerk in Holz geſchnitten wurden. Von Hans Holbeins 91 kleinen Zeichnungen zum Alten Teſtament ſind 24 in Fakſimile wiedergegeben, dazu zwei Originalſkizzen des Meiſters zu Wandgemälden im Baſeler Rathaus. Dürers Schule, die Lutherbibeln des ſechzehnten Jahrhunderts, die Lyoner, Mainzer, Baſeler Bilderbibeln haben zahlreiche kleinere Bilder dargeboten, die Niederländer des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts 30 große und kleine Bilder, unter ihnen iſt ein erſtmals hier veröffentlichter Rembrandt. Zur Beleuchtung der ſpäteren Geſchichte Israels konnten die Augsburger, Amſterdamer, Oxforder „Kupferbibeln" aushelfen. Die deutſche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts hat nicht weniger als 56 Bilder beigetragen. G. Schicks David vor Saul, nach dem köſtlichen Gemälde des Stuttgarter Muſeums, iſt hier erſtmals vervielfältigt, ſieben Fresken von Overbeck, Schadow, Veit, Cornelius aus dem Bartholdy'ſchen Landhauſe in Rom ſind erſtmals in Original-Holzſchnitten weitern Kreiſen zugänglich gemacht; auch eine Handſkizze Overbecks und ein noch unveröffentlichtes Blatt aus dem Nachlaß Führichs. Von Jul. Schnorr's Bibelbildern ſehen wir 15, aus der Cotta'ſchen Bilderbibel ein Bild von Schubert, drei von G. Jäger, vier von Strähuber, eines von Völlinger, aus Guſtav Königs (des „Lutherkönigs") kleiner Volksbibel neun, zum Teil vergrößert, von Pfannſchmidt drei, darunter eine noch unveröffentlichte Zeichnung aus ſeinem Nachlaß, von dem Düſſeldorfer Altmeiſter E. Bendemann die Wegführung der Juden, von A. Rethel drei hinterlaſſene Zeichnungen, von W. Kaulbach eine Kreidezeichnung (die Sündflut) und als Titelbild in Kupferlichtdruck Moſes mit den Tafeln des Geſetzes in der Hand und mit dem zertrümmerten goldenen Kalb unter dem Fuß nach dem Wandgemälde im Berliner Muſeum. Sämtliche Bilder ſind für das Werk neu hergeſtellt, alle bedeutenden in Holzſchnitt, eine kleinere Anzahl in Lichtdruck oder Zinkätzung. Auf getreue und feine Nachbildung der Urbilder iſt größte Sorgfalt verwendet. Bei Umzeichnung alter kleiner Holzſchnitt- und Kupferbilder konnte freilich die moderne Hand ſich nicht ganz verleugnen. Auch für Kapitelanfänge und Schlußzierden hat der findſame Herausgeber alte gute Vorbilder beizuſchaffen gewußt. In dieſer Bibel ſpiegelt ſich denn Geiſt und Art der chriſtlichen Kunſt von vier Jahrhunderten. (Das achtzehnte Jahrhundert, welches nur drei Bilder für ſie gewährt hat, zählt nicht mit.) Es iſt eine bunte Reihe von Gebilden,

aber sie steht wie ein wohlausgesuchter und guteingeschulter Chor vor uns und bietet das Beste, was von den Besten für die Beleuchtung alttestamentlicher Geschichten zu erlangen ist. Eine klassisch edle, erbauende Hausbibel hat der Herausgeber schaffen wollen mit dieser mühevollen Arbeit, nicht „eine glitzernde, schimmernde, zerstreuende Prachtbibel (à la Doré), und die Verlagshandlung hat, das erkennen auch wir voll an, das Ihre gethan, um die Anlage und Durchführung „im großen Stil" zu ermöglichen. Das ist mit einer Gediegenheit geschehen, welche der in dieser prächtigen Bildersammlung aus allerlei Volk und Zeit sich beurkundenden deutschen Universalität erst den rechten Stempel aufdrückt.

Die Anordnung der Figuren am Chorgestühl des Ulmer Münsters.

Das Chorgestühl des Ulmer Münsters, welches Jörg Syrlin der ältere in den Jahren 1469 bis 1474 versertigt hat, überragt alle anderen ähnliche Werke, nicht nur durch Größe, durch Reichtum und Mannigfaltigkeit der Ausschmückung, durch Feinheit und Sorgfalt der Ausführung, durch Schönheit und Lebendigkeit seiner Schnitzwerke, sondern vor allem durch die Großartigkeit des darin ausgesprochenen Gedankens. Aus dem Dunkel des Heidentums treten prophetisch einzelne Persönlichkeiten heraus in den Weisen und Sibyllen, die aus den Stuhlwangen hervorwachsen. Über denselben, an der Rückwand des Gestühls, weissagt der zahlreiche Chor der alttestamentlichen Propheten und Vorbilder Christi und seiner gebenedeiten Mutter. Noch höher in den aufstrebenden Ziergiebeln und zwischen den ragenden Fialen des Krönungsgesimses predigen von dem gekommenen Heiland der Welt die Apostel und Blutzeugen des Herrn. Alle zusammen, die Vertreter des ahnenden Heidentums, des hoffenden Judentums und des glaubenden Christentums weisen hin auf den unsichtbar Gegenwärtigen, alle seiner Ehre dienend. Dieser Gedanke tritt klar hervor und ist immer erkannt worden. Aber woher kommt es, daß innerhalb der Figurenreihen keine wohlbegründete, strenge Ordnung besteht? Sollten, wie man schon annahm, Propheten und Heilige aus Künstlerlaune oder Willkür der Stifter schon ursprünglich durcheinander geworfen worden sein? Nach dem Chronisten Haid sind die infolge des Bildersturms 1531 in Unordnung und Verwahrlosung geratenen Bilder im Jahr 1667 wieder hergestellt worden. Es fragt sich nun, ob nicht der ursprüngliche Grundplan für die Aufstellung wieder erkannt und die jetzige Unordnung der Figuren wieder abgestellt werden könnte.

Die Figuren, die männlichen auf der Nordseite, die weiblichen auf der Südseite des Chors sind, von Osten aus betrachtet, gegenwärtig folgendermaßen gereiht.

1. Vor dem Kreuzaltar sind am Dreisitz, dem sog. Levitenstuhl:

Sacharia	Micha	Salomo	Jeremia	*Habakuk*
	Jesaia	David	Daniel	
Sib. Samia				Sib. Eritria

2. Am Chorgeſtühl von Weſten an ſind die Figuren:

Heilige der Kirche.	Frauen des A. T.	Heidniſche Sibyllen.	Heidniſche Weiſen.	Propheten des A. T.	Heilige der Kirche.
Baldachin		(Meisterin?)*)	(Meister?)*)		Baldachin
Kosmas	Hulda	Sibylla Erit-	Vergil	Jesaia	Damianus
Anastasia	Lea	ria		Ezechiel	Stephanus
Martha	Mirjam			Hosea	Georgius
Magdalena	*Sarah Tob.*	Sib. Delphica	Secundus	Amos	Judas Thaddäus
Agnes	Jsel	Sib. Lybica	Quintilian	Jonas	Jacobus major
Ottilia	Ruth			Nahum	Matthias
Cordula (?)	*Abigail*			Zephania	Bartholomäus
Dorothea	Reg. Sabae			Sacharia	Jacobus Alphaei
Baldachin	Thermut			*Haggai*	Andreas
Katharina	Elisabeth	Sib. Tiburtina	Seneca	Samson	Baldachin
Baldachin		Sib. Ellespont.	Ptolemäus	David	Petrus
Barbara	Bersabee				Baldachin
Baldachin	Anna Tobiä			Josua	Paulus
Margaretha	Naëmi			Hiob	Baldachin
Ursula	Debora	Sib. Cumana		Malachia	Johannes
Lucia	Eing. zur Kap.		Tereuz	*Micha*	Simon
		Sib. Cimeria	Cicero	*Obadia*	Thomas
Cäcilia	Susanna			*Joel*	Philippus
Elisabeth	Rahel			*Tobias*	Matthäus
Walburgis	Rebecca			Daniel	Laurentius
Lukas	Sarah			Jeremias	Markus
Baldachin					Baldachin
	Zierwerk			Zierwerk	
		Sib. Phrygia	Pythagoras		

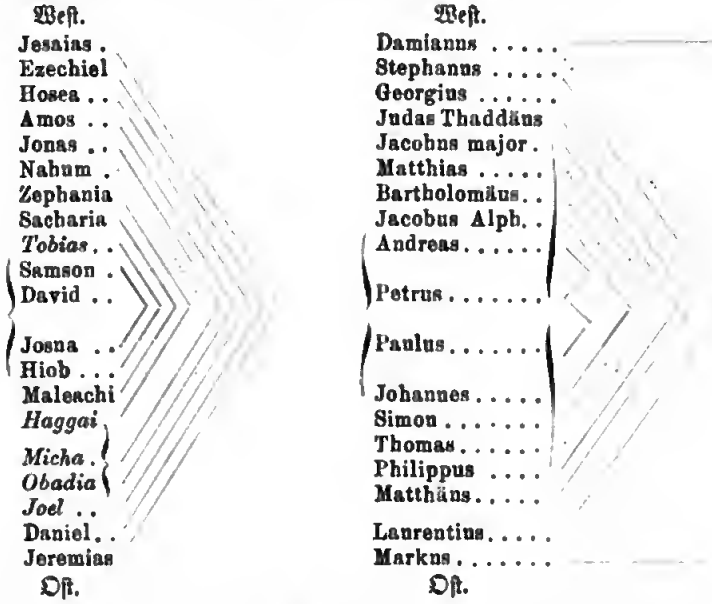
Oſten.

Beginnen wir die Unterſuchung bei der Reihe der altteſtamentlichen Männer, für deren Mehrzahl, die Propheten, wir in der lateiniſchen und deutſchen Bibel eine feſtgeſchloſſene Folge haben, was bei den Apoſteln nicht der Fall iſt, noch weniger bei den beiden weiblichen Figurenreihen. Die Vergleichung der bibliſchen Reihenfolge mit der des Geſtühles zeigt, daß zunächſt je der zweite Prophet, alſo je die gerade Nummer ausgelaſſen iſt. Mit Jeremias und Daniel beginnt

*) Schon Friedrich Preſſel hat in ſeiner vortrefflichen Feſtſchrift über Ulm und ſein Münſter 1877 ſich mit dem verſtorbenen Profeſſor Haach in Stuttgart dafür entſchieden, daß ganz unmöglich Meiſter Syrlin ſich ſelbſt mit dem Lorbeer in der Hand an die Spitze der Weiſen und ſeine Hausfrau gegenüber an die Spitze der Sibyllen habe ſtellen können, und daß, trotzdem die erythräiſche Sibylle bereits an dem Dreiſitz angebracht iſt, ſie doch ebenſogut auch am Geſtühl noch angebracht werden konnte, wie die altteſtamentlichen prophetiſchen Figuren. So haben auch wir gegenüber dem Münſterführer des H. Dr. Pfleiderer im Jahrgang 1890 S. 158 es für ſittlich unmöglich erklärt, daß der „Schreiner" Jörg Syrlin ſich und ſeine „Schreinerin" in ſolcher Weiſe an ſolchem hervorragenden Orte hingeſtellt habe. So etwas könnte keiner auch heute thun, ſo weit es auch unſere Zeit in der Eitelkeit und Ruhmrätigkeit gebracht hätte. Aber daß der Meiſter oder Geſelle, der die zwei Figuren ſchuf, dem Vergil den Kopf Syrlins und der Sibylle den Kopf der Meiſterin geliehen hat, darin wird die Sage Grund haben. Das konnte ohne kirchlichen oder ſittlichen Einwand geſchehen, während ein wirklicher und leibhaftiger Meiſter Syrlin, der ſich ſelbſt den Lorbeer giebt, als wollt' er ſagen, „den hab' ich verdient, denn das ſchöne Geſtühl hab' ich gemacht," dem kirchlichen und ſittlichen Gefühl einen Fauſtſchlag verſetzen und auch den Gedanken des Stuhlwerks zerſtören würde, das nun einmal an dieſer Stelle Chriſti Vorläufer und Verkündiger im Heidentum darſtellen ſoll. Nach Fr. Preſſel wären auch an dem Pfeiler über dem Bruſtbild Vergils Spuren zu ſehen, welche darauf hindeuten könnten, daß dort urſprünglich eine Holztafel hing mit einer vergiliſchen Schilderung des goldenen Zeitalters, entſprechend der gegenüberſtehenden Gerichtsſchilderung.

Der Herausgeber.

die Reihe im Oſten, mit Jeſaia und Ezechiel beginnt ſie im Weſten. Die übrigen Propheten ſind in Unordnung. Durch Verſchiebung von drei und Umſetzung von zwei Figuren läßt ſich die bibliſche Reihenfolge wiederherſtellen.

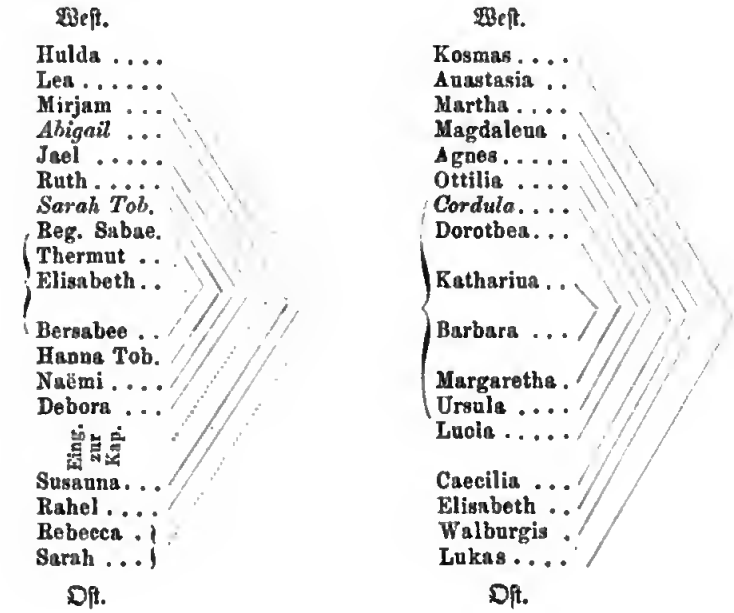


Hier haben wir eine klare Gruppierung. Den Mittelpunkt bildet David, der königliche Sänger und Prophet mit der Harfe, zunächſt dem verſchiedenfach ausgezeichneten Stuhl unter dem mittleren Baldachin. Auf beiden Seiten desſelben Simſon und Joſua, zwei Vorbilder des Davidſohnes als ſiegreichen Helden; dann zwei Vorbilder Chriſti als des leidenden Gerechten, Tobias und Hiob, zu welcher Zuſammenſtellung Tob. 2, 12 zu vergleichen iſt. Nun blieben auf der Weſtſeite acht, auf der Oſtſeite ſieben Plätze übrig für die Propheten, und zwar für die mit ungeraden Zahlen bezeichneten die entſprechende Anzahl von Plätzen, für die geraden aber einer zu wenig. Von dieſen mußte deshalb einer ausfallen, und dies Los traf denjenigen, welcher an dem ſchon 1468 vollendeten Altar unter dem Triumphbogen unſerer Prophetenreihe am nächſten ſteht, Habakuk. Gleichſam als Gegengewicht gegen den auf die Mittelgruppe gelegten Nachdruck wurden die großen Propheten an die Flanken geſetzt, je einer weſtlich, einer öſtlich: Jeſaias und Jeremias, Ezechiel und Daniel mit dem Drachen, Dan. 14, 22; Hoſea mit einem Dornbüſchel, Hoſ. 1, 6 und Joel; Amos mit einem Korb, Am. 8, 1 und Obadja mit einem Neſt, Ob. 4; Jonas und Micha; Nahum ohne Gegenſtück, da Habakuk fehlt; Zephania mit einer Laterne, Zeph. 1, 12. Haggai, Sacharia und Maleachi ſchließen wieder an die Mittelgruppe an.

Angeſichts der Klarheit und Durchſichtigkeit dieſer, durch ſolch geringfügige Umſtellung (fünf Figuren von zwanzig) hergeſtellten Ordnung ſcheint ein Suchen nach weiteren Gründen für eine ſolche Verſetzung eigentlich unnötig. Wir weiſen jedoch darauf hin, daß die dieſer Aufſtellung zu Grund liegende Betonung der Mittelgruppe und daneben der beiden Flanken auch in der Verteilung der fünf Baldachine über dem Krönungsgeſimſe deutlich ausgeſprochen iſt und, wie wir ſehen werden, bei den andern Figurenreihen wiederkehrt, vorweg bei den Apoſteln und Märtyrern.

Hier haben wir in der Mitte über dem König David Petrus, zu seinen beiden Seiten zwei Apostel, mit welchen er abwechselnd zusammengestellt wird, Paulus (Peter und Paul, 29. Juni) und Andreas (Petrus und Andreas die ersten im Apostelverzeichnis, Matth. 10, Mark. 3, Luk. 6; ebenso sind die beiden am Hauptportal des Münsters einander entsprechend aufgestellt und sind die ersten auf beiden Seiten des thronenden Christus an der Ostwand des Mittelschiffs). Neben diesen Johannes und Jakobus der Jüngere, was auf einer Verwechslung mit dem Ältern beruht, mit dem Johannes in den Apostelverzeichnissen zusammengenommen ist. Dies die Mittelgruppe, welche hier um je vier Figuren zu beiden Seiten erweitert ist; doch ist auch bei dieser Erweiterung der Nachdruck schon auf die Flanken gelegt, indem von außen herein einander entsprechen Matthäus und Thaddäus, des Gleichklangs wegen, und Philippus und Jakobus (1. Mai), hier natürlich infolge der Verwechslung irrtümlicherweise der Ältere. Die vier noch übrigen Plätze füllen scheinbar ohne Bezugnahme auf einander Thomas und Matthias, Simon und Bartholomäus aus. Von den noch übrigen Figuren entsprechen einander Stephanus und Laurentius, die z. B. in einem katholischen Gebet pro fidelibus defunctis als einzige Vertreter der sancti martyres aufgeführt werden. Der noch leere dritte Platz westlich ist dem Schutzheiligen Meister Syrlins, St. Georg, angewiesen. Unter den beiden äußersten entspricht Markus dem Lukas und Damian dem Kosmas auf der Frauenseite, so daß die vier gleichsam als Rahmen durch ihre gegenseitige Beziehung die beiden Seiten zusammenhalten und verknüpfen.

Wir wenden uns nun zu der Frauenseite an der südlichen Chorwand. Unter Festhaltung unseres Grundsatzes, nur möglichst wenig Änderungen vorzunehmen, versetzen wir hier nur zwei Figuren, indem wir Abigail an Stelle der Sarah Tobiä setzen und umgekehrt. Diese Umsetzung rechtfertigt sich durch die damit erzielte Klarheit der Anordnung.



Auch hier bildet den Mittelpunkt diejenige Figur, welche dem Mittelsitz unter dem Baldachin zunächst steht und als die einzige neutestamentliche unter all den alttestamentlichen von jeher aufgefallen ist, die Mutter Johannis des Täufers, Elisabeth, mit Hindeutung auf Luk. 1, 41 dargestellt. Neben ihr Thermut, die Tochter Pharaos mit dem Binsenkörbchen, ohne Gegenstück. Dann wieder einander entsprechend „Versabee," soll heißen Bathseba, die Mutter Salomos, und ihr entsprechend die ebenfalls mit der Person Salomos zusammenhängende Königin von Saba mit einem Balken Ebenholz, 1 Kön. 10, 12. Diese königlichen Figuren bilden die Mittelgruppe. Auf den Flanken steht einmal westlich das einzige weibliche Gegenstück zu den fünfzehn Propheten der Männerseite, die Prophetin Hulda; östlich beginnen die Frauen der Erzväter: Sarah, die Frau Abrahams, mit drei Kuchen 1 Mos. 18, 6 und Rebekka, die Frau Isaaks, mit dem Fell des Böckleins 1 Mos. 27, 16. Als dritte finden wir Rahel mit einer Säule, die früher eine Figur getragen zu haben scheint; damit sind wohl die gestohlenen Theraphim ihres Vaters gemeint 1 Mos. 31, 19; ihr entspricht auf der Westseite ihre Schwester Lea. Weiterhin gehören ihren Inschriften nach zusammen: westlich Mirjam (Fortitudo mea et laus Dominus factus est mihi in salutem) und östlich Susanna (erat cor fiduciam habens in Domino), letztere, wie es scheint, mit zwei Steinen abgebildet, wohl mit Bezug auf die ihr nach 5 Mos. 22, 21 drohende Steinigung. Westlich folgt nun die von uns auf diese Stelle erst versetzte Abigail. Von ihrem nunmehrigen Platz blickt sie hin auf die Kelchseite des Kreuzaltars und in ihren Händen hält sie nach 1 Sam. 25, 18 eine Traube und ein Brot, jedoch so, daß sie das Brot unter dem Spruchband darzureichen scheint, während sie die Traube oberhalb desselben gleichsam zurückhält. Mochte nun dabei eine Hindeutung auf das katholische Abendmahl unter einer Gestalt (communio sub una specie) beabsichtigt gewesen sein oder nicht, jedenfalls konnte man eine solche darin finden, und dies wäre der Grund dafür, warum sie später fast allein von den weiblichen Figuren von ihrem Platz gestoßen wurde, zumal, da derselbe infolge des Durchbruchs der ersten Sitzreihe zwischen den zwei Sibyllen leicht zu erreichen war. Daß sie hier an ihrer richtigen Stelle steht, dafür spricht außer dem auf den Altar gerichteten Blick auch ihre jetzige Stellung unterhalb der Maria Magdalena; sie selbst trägt nämlich den Spruch: ecce famula sit in ancillam, ut lavet pedes servorum Domini mei 1 Sam. 25, 41; vergl. Joh. 12, 3 ff; Mark. 14, 3 ff; Luk. 7, 38 ff. Der letzte Grund für die Richtigkeit ihrer jetzigen Stellung ist, daß die mit ihr vertauschte Sarah, wie wir unten sehen werden, ebenfalls offenbar ursprünglich an ihrem neuen Platz gestanden ist, wie ihr Gegenstück beweist. Abigail hat kein Gegenbild, da der entsprechende Platz wegen des Eingangs in die Besserer'sche Kapelle leer bleiben mußte. Gehen wir weiter, so gehören zusammen Jael mit dem Hammer, Richt. 4, 21., und Debora, ferner Ruth mit dem Ährenbündel, Ruth 2, 2., und Naemi, und nun folgen noch, die im Großen und Ganzen der Zeit nach geordnete Reihe beschließend, Sarah, die Frau des Tobias, und Hanna, seine Mutter, mit Spinn-Rocken und Weberschiffchen; doch scheinen Namen und Inschriften verwechselt zu sein, denn Hanna, die Mutter,

die Tob. 2, 10 als Spinnerin bezeichnet wird, ist jünger als ihre Schwiegertochter und mit einem Weberschiffchen dargestellt, während zu dieser keuschen Gestalt Name und Inschrift der älteren als Sarah bezeichneten Spinnerin (tu scis Domine, quia nunquam cupivi virum) besser passen würde.

Auch hier hat der oben erwähnte Grundsatz der Aufstellung sich wiedergefunden. Am schwersten ist er nachzuweisen für die Reihe der heiligen Jungfrauen, da hier keine festgeschlossene Reihe und nur wenig engverbundene Paare bestehen. Doch können wir auch hier auf manchen unleugbar vorhandenen gegenseitigen Bezug hinweisen. Die Mittelgruppe bilden: Barbara und Katharina, beide gekrönt und auch sonst neben einander vorkommend, Margaretha und, mit einem Blumenkranz, Dorothea, und weiterhin die ebenfalls gekrönte Ursula, deren Gegenstück eine Unbekannte ist, mit einem Strick (chordula, Kordel) in der Hand; vielleicht dürfen wir in ihr die Gefährtin Ursulas, Kordula, erkennen (21. und 22. Oktober). Diese Gruppe, mit drei Gekrönten, steht gegenüber der Gruppe der Apostelfürsten und über einer Gruppe alttestamentlicher Königinnen. Von den übrigen Figuren würden zusammengehören Lucia und Ottilia (beide am 13. Dezember), Cäcilia und Agnes, Elisabeth und Maria Magdalena. Eine Vergleichung läßt auch Martha und Walburgis als Gegenstück erkennen, da beide in ganz ähnlicher Weise als Hausfrauen dargestellt sind mit Löffel und Schüssel. Anastasia hat kein Gegenbild mehr. Die äußersten Plätze nehmen die zwei oben besprochenen, auf die gegenüberliegende Seite weisenden Ärzte ein, der Evangelist Lukas und der h. Kosmas.

Hätte sich nun aufgeklärt, welche Figuren verstellt und wo ihre ursprünglichen Plätze gewesen sind, so wäre es wohl auch an der Zeit, den eigentlichen Gedanken des Meisterwerks durch Abstellung der entstandenen Unordnung wieder zu Ehren zu bringen.

Neu-Ulm. N. Bauer.

Chronik.

Berlin. Im Jahr 1891 hat der Gemeinderat der Matthäikirche den Beschluß gefaßt, die Kirche fernerhin den ganzen Tag über offen zu halten, damit dieselbe wieder ein Bethaus für die Gemeinde werde. Auch die Elisabethgemeinde läßt seit dem 10. November ihre Kirche abends von sechs bis sieben Uhr offen halten und die Orgel dazu spielen. Ebenso wird der Dom an den Wochentagen offen gehalten, um in der Unruhe der Großstadt einen Ruhepunkt und Gelegenheit zu stiller Sammlung zu bieten für jeden, der dazu Bedürfnis fühlt. Das ist ein wichtiger Vorgang, der auch für die kirchliche Kunst von Bedeutung ist. Wie schade ist es ja für edle Glasmalereien, Wandgemälde, Bildhauerwerke, wenn sie nur während der gottesdienstlichen Stunden zugänglich sind, wo zur genaueren Betrachtung weder Zeit und Raum, noch die nötige Stille ist. Zu andern Stunden die Kirche sich durch den Küster um Geld öffnen zu lassen, um die Werke der christlichen Kunst genauer zu sehen und ungestört in Auge und Herz aufnehmen zu können, dazu kommt nicht leicht ein Gemeindeglied, und so bleiben dieselben allermeist unbesehen und unverstanden, unwirksam und unfruchtbar.

Inhalt: Albrecht Dürer und der deutsche Kupferstich und Holzschnitt. Mit Bild. — Die neue Stuttgarter Bilderbibel. — Die Anordnung der Figuren am Chorgestühl des Ulmer Münsters. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Juni 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 6.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg.*)

Später, aber um so tüchtiger ist Württemberg in die Reihe der deutschen Lande und Gaue getreten, welche — ehe der Zahn der Zeit und das rücksichtslos fortstürmende Geschlecht, das da meint „nur der Lebende hat Recht," vollends „das alte Zeug" zerstört und zerstreut — in schönem Wetteifer einsammeln und ausstellen, was die Vorzeit zu ihrer und zu Gottes Ehre Großes geschaffen und zum Vorbild für die Nachwelt Schönes hinterlassen hat. Von den vier Kreisen, in welche das jetzige Württemberg im Anschluß an natürliche Gliederung von Staatswegen eingeteilt ist, liegt nun der Neckarkreis, der Kern des Landes, mit seinen Denkmälern ältester und neuerer Zeiten (bis Mitte des achtzehnten

*) Im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens bearbeitet von Dr. Eduard Paulus, Konservator der vaterländischen Kunst- und Altertumsdenkmale. Stuttgart 1892. Verlag von Paul Neff.

Jahrhunderts) in Wort und Bild vollständig vor. Der künſtleriſch und dichteriſch reich begabte und techniſch geſchulte Meiſter des Werkes iſt zufolge ſeiner ausgedehnten Beſichtigungen, Forſchungen und Studien völlig Herr ſeines vielgeſtaltigen Stoffes. Klar und knapp, ſinnig und bündig, am rechten Orte auch mit poetiſchem Schwung und mit vaterländiſcher Begeiſterung malt und beſchreibt ſeine kunſtgeübte Hand, was zahlreiche Bilder und feine Zeichnungen hell beleuchten. Das Textbuch und der ergänzende Bilderatlas eröffnen dem Kunſtfreunde, wie dem Kunſt- namentlich dem Baubefliſſenen eine unerſchöpfliche Fundgrube des Genuſſes und Vorbildes.

Meiſterlich zeichnet der Herausgeber einleitend das Bild des Kreiſes, deſſen dichteriſcher und natürlicher Mittelpunkt Schillers Marbach am Neckar iſt, mit wenigen Strichen. „Faſt überall umgrünen Weinreben die felſigſteilen Uferwände des Fluſſes. Auf den Flächen darüber wogen die beſten Kornfelder des Landes; in den vielen geſchützten Seitenthälern liegt Obſtwald, an den Südhalden der Waldberge gedeiht auch noch Wein. So wächſt hier im Überfluſſe Brot, Wein, Obſt und Holz. Der Boden iſt ſeit Jahrtauſenden urbar. Der Wein reift zumeiſt nur an den Abhängen, und dieſe wurden durch ſtarke Stützmauern zu ſchmalen ebenen Erdſtufen, denen ſtets wieder Boden zugetragen werden muß, umgeſchaffen. In das Mittelalter zurück reichen zum Teil dieſe Weinbergmauern, oft aus mächtigen Steinblöcken auf die Felſen geſetzt, mit dem Lichtgrün der Reben, dem Epheu, den Wildroſenbüſchen und halb wild gewordenen Gartenblumen der Gegend einen ſüdlichen Geiſt verleihend. Der Neckarfluß, ſchon ſeit alter Zeit der Schiffahrt dienſtbar, rinnt fröhlich hinab an einer Reihe von Städten und Städtchen, worunter einige der größten, reichſten und ſchönſten des Landes, wie Eßlingen, Cannſtatt-Stuttgart, Heilbronn. Das Thal zieht ſich meiſt in großen hufeiſenförmigen Bögen hin, die an ſeine Ufer gedrängten Städte und Dörfer maleriſch dem Auge vorſchiebend und verſchränkend. Die Hochflächen zu beiden Seiten leiten den Blick über die kantigen Ränder des Thales und ſeine tiefen, ſtillen, vielfach verzweigten Seitenthäler hinweg, an die blauenden Waldberge voll von Schluchten und Mulden, mit Bergſtädtchen, Burgen oder Burgtrümmern auf den vorderſten Stirnen. Der wichtigſte und markigſte Hintergrund bleibt immer die Alb, die von jedem Hügel aus, bald näher, bald ferner ſichtbar iſt und vom äußerſten Südweſten bis zum äußerſten Nordoſten das ſchwäbiſche Land durchdämmt. In das faſt endloſe Berg- und Hügelwerk legen ſich nur einige größere Ebenen, wie die Thalbecken von Eßlingen bis Cannſtatt-Stuttgart, das bei Heilbronn, dann die Hochfläche links vom Neckar bei Ludwigsburg. Hiemit ſind auch ſchon die fünf größten Städte des Kreiſes genannt."

Dann ein raſcher kunſtgeſchichtlicher Überblick. Gerade bei der jüngſten Stadt des Kreiſes und Landes wurden die älteſten Kunſtdenkmale, darunter griechiſche, goldgeſchmückte Prachtgefäße aus Alexander des Großen Zeit, aus rieſigen Grabhügeln prunkliebender altgermaniſcher Fürſten ausgegraben. „Überbleibſel römiſchen Kunſthandwerks haben ſich in dem fruchtbaren, mit Pachthöfen dicht beſetzten, wohlbefeſtigten Neckarthal und in ſeinen Seitenthälern zahlreich vorgefunden. Aus den alten reichen alemanniſchen Bauernſitzen, die ſich heute noch mit unſern Städten und Dörfern decken, kamen aus Reihengräbern

reicher Wehr- und Frauenschmuck hervor, goldstrahlend, andere von Eisen und eingelegt mit Silber und besetzt mit Halbedelsteinen. Aus merowingischer und karolingischer Zeit ist nichts in diesem Gau erhalten, auch nur wenig aus den stolzen Zeiten der sächsischen und fränkischen Kaiser. Aber aus der Hohenstaufenzeit, dieser Zeit der höchsten Blüte für Schwaben, dem damaligen Mittelpunkt der Weltstellung der deutschen Kaiser, haben sich Bauwerke erhalten, in Kloster Maulbronn, Denkendorf, Murrhardt, Oberstenfeld, in den Städten Backnang und Weinsberg, dann Burgen, Dorfkirchen und Kirchtürme, alle aus schönen Quadersteinen, merkwürdig fest und gediegen gebaut, von hohem Wohlstand des Landes zeugend. Der gotische Stil tritt in strenger frühester Gestalt in der Reichsstadt Eßlingen und in der alten Reichssturmfahnenstadt Markgröningen auf. Bald aber bringt ihn in hochentwickelter Form ein in Paris geschulter Baukünstler den Neckar herauf nach Wimpfen (um 1260), Heilbronn, Laufen. Im Spätmittelalter geht wieder Eßlingen voran, Heilbronn und besonders das nun erstarkte Württemberg mit seinen fürstlichen Baumeistern im fünfzehnten und im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts; ein selbständiger und ganz tüchtiger Stil bildet sich aus, der bis in die Dorfkirchen eindringt. Im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts geschieht dann in der deutschen Renaissance bedeutendes, auch in der Bildhauerei geschieht viel, namentlich in Grabmälern, von denen der zahlreiche Adel noch zahlreiche, oft sehr tüchtige Werke in den Kirchen hinterlassen hat. Das erlischt alles im dreißigjährigen Krieg nach der Schlacht bei Nördlingen (1634). Erst mit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts macht sich ein Kunstleben wieder fühlbar mit der Gründung der Stadt Ludwigsburg (1704)."

Trotz allen Verwüstungen der Kriegs- und der darauffolgenden Friedenszeiten hat sich doch viel erhalten. Man muß staunen im Anblick des uns vorliegenden Bilderwerks, welch eine Kunstfreudigkeit und Kunstthätigkeit selbst über den großen deutschen Krieg hinüber nicht bloß in Kirchen und Rathäusern, sondern auch an Bauernhäusern und ländlichen Hofthoren in Stein- und Holzgezierden vorgehalten hat, bis im Laufe des achtzehnten, vollends während des ersten Drittels unseres Jahrhunderts die bildende Kunst abstarb in Stadt und Land bis auf die Wurzel.

Übrigens hat Altwürttemberg auch in schönster und höchster Kunstzeit nicht mit großen Städten und Domen prangen können. Es war kirchlich unter ausländische Bistümer verteilt und hatte keinen hervorragenden Herrschersitz. Doch besitzt gerade der Neckarkreis Perlen kirchlicher Bau- und Bildnerkunst in Maulbronn und Murrhardt, Denkendorf und Oberstenfeld. Die Reichsstadt Eßlingen hat ihm seine herrliche Frauenkirche zugebracht. Diese Juwelen haben allesamt in würdigen Nachbildungen ihren Ehrenplatz in diesem von würdigster Teilnahme der Regierung und der Landstände getragenen Sammelwerke erhalten. Auch die Renaissance zeigt uns nicht nur weltliche Bau- und Bildwerke, zumal aus den alten Reichsstädten Heilbronn und Eßlingen, sowie im Hofe des alten Schlosses, in den Grafenbildern der Stiftskirche, in den leider untergegangenen Prachtbauten Behrs und Schickhardts zu Stuttgart, sondern auch manch köstliches, bisher in stillen Landorten verborgenes Stück. Das achtzehnte Jahrhundert hat in den Schlössern in und um Stuttgart und Ludwigsburg viel mehr geleistet als

in den neuen Stadt- Garniſon- und Schloßkirchen dieſer Reſidenzen. Gewiſſermaßen Erſatz für dieſe fürſtlichen Schnellbauten gewähren die noch in Städten und Dörfern erhaltenen alten, dauerhaften und ſchön gefügten Holzhäuſer, auch die Bilder alter Burgen. Die alte ziemlich unſcheinbare Stammburg auf dem Wirtenberg kann unſer Werk nur nach einigen Handzeichnungen noch zeigen.

Ganz überraſchend iſt die Menge und Mannigfaltigkeit der kleinen Kirchen und Kirchenreſte aus der gotiſchen und Renaiſſancezeit. Da ſind Zeichen und Wunder alter Kunſt in Türmen, Chören und Chorgeſtühlen, Kanzeln, Altären, Taufſteinen, Sakramentshäuschen, Thürbeſchlägen, Schnitzwerken, Kruzifixen, ziervollen Säulen, Kapitälen, Konſolen, Schlußſteinen, Gewölben, Wandmalereien — darunter die ebenfalls abgebildete Hoſtienmühle in der Friedhofkirche bei Mundelsheim am Neckar. Da ſind Muſter für Fenſter, Bildſtöcke, Opferſtöcke, ſchmiedeiſerne Gitter und Grabkreuze, Grabſteine. Ein ſolcher von 1615 an der alten Ufkirche bei Cannſtatt eröffnet die Bilderreihe unſeres Werkes. Da kniet in einer von reichen Säulen und Bilderwerk umrahmten Niſche betend der alte Bürgermeiſter Jakob Speidel mit ſeinen zwei vor ihm geſtorbenen Frauen in Mantel und Halskrauſe zu dem Heiland am Kreuz, an deſſen Fuß ſein einziges früh heimgeholtes Söhnlein als Wickelkind gelehnt iſt. Wie dem Auge und Stifte des Städte und Dörfer durchſuchenden Forſchers auch Kleinſtes nicht entgangen iſt, mag das einfach verſchlungene Schriftband am Geſimſe eines Bürgerhauſes in Markgröningen (S. 168) zeigen, auf dem wir leſen: „Allain Gott die ere. Anno Domini 1583.“

Von dem prächtigen Werke wird bereits die zweite Auflage gedruckt.

Alte Glasmalereien und ihre Wiederherſtellung im Naumburger Dom und der Wieſenkirche in Soeſt.

Von Architekt Memminger in Naumburg.

Wohl über keinen Zweig chriſtlicher Kunſtthätigkeit des Mittelalters herrſchen ſo viel irrtümliche Meinungen als über die Glasmalerei. Das mag einerſeits ſeinen Grund darin haben, daß verhältnismäßig wenig alte Kunſtwerke auf uns gekommen, oder doch leicht zugänglich ſind, anderſeits aber wird bei Unterſuchung und Beurteilung derſelben nicht immer mit der Sorgfalt verfahren, welche ein ſo wichtiger Teil chriſtlicher Kunſt beanſpruchen darf. Es ſei geſtattet, Ergebniſſe langjähriger Erfahrung hier niederzulegen.

In den Jahren 1873 bis 1878 hatte ich die Wiederherſtellungsarbeiten an dem herrlichen Naumburger Dome zu leiten. Einen ſehr erheblichen Teil der Arbeiten nahmen die bunten Fenſter des Weſtchors in Anſpruch, deren Ergänzung nach dem urſprünglichen Plane und nach alten Muſtern verlangt worden, auch nach dem Urteile der maßgebenden Kenner wohl gelungen iſt. Ich gebe zunächſt eine kurze Beſchreibung des großartigen Bilderkreiſes, wie er in den fünf Fenſtern des frühgotiſchen, in Urkunden auch: „Unſer lieben Frauen Kapelle“ genannten Weſtchors ausgeführt iſt. Der Gedanke, welcher den Künſtler geleitet hat, iſt die Darſtellung der triumphierenden Kirche Chriſti und der in den aufeinanderfolgenden Naumburger Biſchöfen ſich als Glied der heiligen apoſtoliſchen Kirche erweiſenden Naumburger Kirchenprovinz. Zur Anſchauung iſt dieſer Gedanke

gebracht in drei Bildergruppen mit achtundſiebzig Figuren. In den oberen Maßwerken ſind die Bruſtbilder Chriſti und zweier Engel. Drei Fenſter enthalten die Bilder der Apoſtel und die Geſtalten der chriſtlichen Tugenden, die auf den von ihnen beſiegten Laſtern ſtehen (Fig. 1). In zwei andern Fenſtern ſind die bedeutendſten Heiligen der chriſtlichen Kirche von Stephanus an bis zu der Zeit, in welcher die Fenſter entſtanden ſind (um 1236. Die letzte der heiligen Figuren, Eliſabeth von Thüringen, iſt „heilig geſprochen" im Jahr 1235.) Durch die fünf Fenſter hin reihen ſich in den zehn untern Kreiſen die Bruſtbilder der zehn erſten Naumburger Biſchöfe von Hildeward bis Berthold II. (1028 bis 1161.)

Vorhanden waren nur drei Fenſter mit zum Teil verſtümmelten Figuren der Mitte; die obern Roſen und untern Kreiſe fehlten ihr ganz. Das mittlere und angrenzende nördliche Fenſter waren mit Rautenverglaſung notdürftig verſchloſſen, und nur die ſämtlichen Steingewände waren wohl erhalten. Das Gelingen der Wiederherſtellung nach dem urſprünglichen Plane hing im weſentlichen davon ab, daß mit Sicherheit geſagt werden konnte: „Das und das fehlt in den dargeſtellt geweſenen Figürlichkeiten."

(Fig. 2.)
Bartholomaeus — Astrages.

(Fig. 1.)
Gütigkeit — Neid.

Für die Mitte der drei Mittelfenſter war der Weg in den zum Teil vorhandenen alten Figuren mit ihren Rahmen gezeigt und es handelte ſich nur um die Hinzuerfindung der fehlenden Apoſtel und Tugenden nebſt Widerſacher. Da nun das Mittelfenſter ſtets als erſtes zu betrachten iſt, demnächſt die einander gegenüberſtehenden ſich entſprechen, ſo war für die Reihenfolge der Apoſtel das Evangelium des Markus im dritten Kapitel maßgebend. Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Thomas gehörten in das ſüdliche Fenſter neben dem Mittelfenſter.

Für die heidniſchen Widerſacher der Apoſtel iſt die „Goldene Legende" des Jakobus de Voragine zu Grunde gelegt (Fig. 2).

Die Tugenden und Untugenden sind je nach dem besonderen Charakter des Apostels, dem sie gegenüber zu stellen waren, bestimmt.

Ungleich schwerer war die Auffindung der Darstellungen in den oberen Rosen und in den untern Kreisen. Für die oberen drei Rosen hätte man nach den Vorbildern anderer mittelalterlicher Bilderkreise wohl den auf dem Regenbogen thronenden Christus und Maria nebst Johannes dem Täufer als Fürbitter nehmen können, allein die Erwägung, daß die beiden Fürbitter für die Menschheit, als welche sie in der späteren katholischen Kirche (ohne Schriftgrund) angesehen wurden, für eine evangelische Kirche nicht zu empfehlen seien, ließ von ihnen Abstand nehmen und dafür die zwei Engel Gabriel und Michael neben dem thronenden Christus anbringen. Dem Studium der einschlägigen Werke über den Naumburger Dom und den Forschungen des hochverdienten Geheimen Justizrat C. P. Lepsius über die Bischöfe Naumburgs verdanke ich die Fingerzeige zur Wiederherstellung der alten Ordnung der Bischofsfiguren. Eine Stelle in der um 1512 geschriebenen Chronik des bosanischen Mönchs Paul Lange zeigt, daß die Fenster des Westchors damals bereits zerstört, daß aber in den Unterteilen der drei damals noch teilweise vorhandenen Fenster Bischofsbilder noch mit Rahmen zu sehen, und daß die im ersten und zweiten Fenster gewesenen paarweise nach den Regierungszeiten angeordnet worden. Den sichersten Weg zur richtigen Anordnung zeigten die vorhandenen Bruchteile der Apostelbilder, denn nach der Reihenfolge der Apostel waren jedenfalls auch die einst unter ihren Bildern gemalten Bischöfe geordnet. Hienach ist jetzt die Reihenfolge der Naumburger Bischöfe geordnet von Hildeward an, unter dem 1028 der Bischofssitz von Zeitz nach Naumburg verlegt wurde, und dessen Nachfolger Cadalus 1045, der unter dem Namen Honorius II den päpstlichen Thron bestieg, bis zum zehnten, Bertholdus.

In den drei Fenstern sind nun Figuren in nachstehender Ordnung.

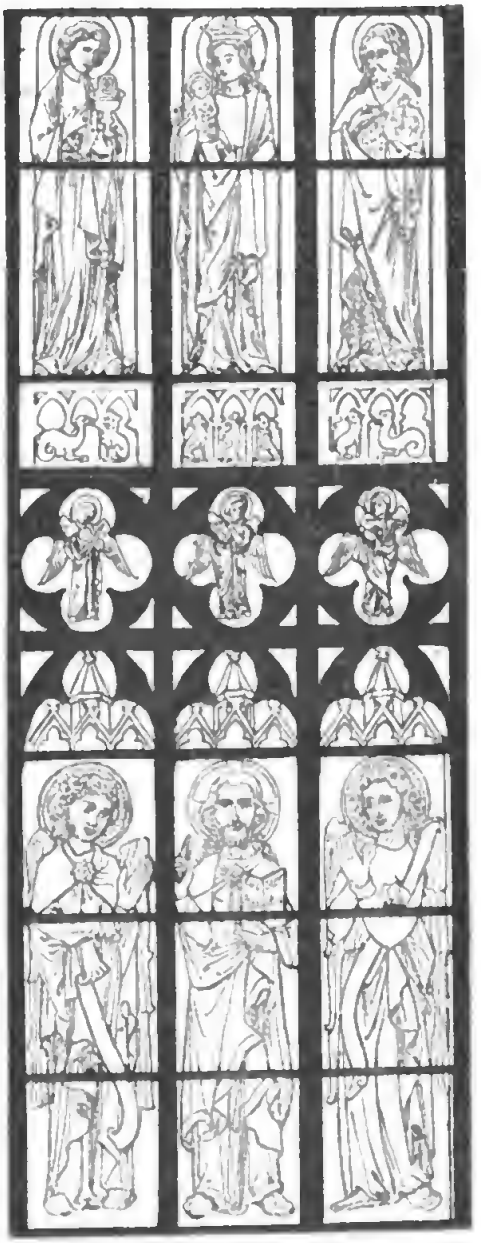
Michael		Christus		Gabriel	
Perseverantia	Paulus	Petrus	Fides	Philippus	Misericordia
Inconstantia	Nero	Simon (magus)	Infidelitas	Nicanor	Indulgentia
Sapientia	Simon	Jacobus	Mansuetudo	Bartholomäus	Benignitas
Insipientia	Zaroes	Herodes	Insolentia	Astrages (F. 2)	Invidia (F. 1)
Pax	Thaddeus	Johannes	Charitas	Mathaeus	Patientia
Discordia	Arfexat	Domitian	Avaritia	Hirtaeus	Ira
Justitia	Jacobus II	Andreas	Fortitudo	Thomas	Spes
Injuria	Hermogenes	Aegeas	Timor	Mesdeus	Desperatio
Theodoricus	Walramus	Hildewardus	Cadalus	Eberhardus	Güntherius
1111—1123	1089—1111	1002—1032	1032—1045	1045—1079	1079—1089

In der Wiesenkirche zu Soest in Westfalen, deren Wiederherstellung ich von 1879 bis 1882 zu leiten hatte, war ebenfalls die Wiederherstellung der alten zwischen 1310 und 1350 entstandenen Glasmalereien, die eine Fläche von 150 Quadratmeter einnahmen und bei 46000 Mark kosteten, eine der Hauptaufgaben.

War in Naumburg der Raum eine Marienkapelle, so sind wir hier in einer bedeutenden Marienkirche. War dort die Kirche Neuen Testaments dargestellt, so hier die Kirche Alten und Neuen Testaments in ihren vornehmsten Vertretern, anfangend vom Mittelfenster und dann immer die gegenüberstehenden

einander entſprechend. Die noch vorhandenen Reſte der urſprünglichen Fenſter waren bei verſchiedenen „Reſtaurationen“ ſo ſinn- und verſtandlos auseinander- und zuſammengewürfelt, daß ihre Ordnung mit den größten Schwierigkeiten verknüpft war.

Bemerkenswert iſt die vollſtändige Gleichförmigkeit der Maßwerke in allen fünf Fenſtern, während in Naumburg immer nur die gegeneinander überſtehenden gleich ſind. Ferner ſind die Figuren in Soeſt von verſchiedener Größe und zwar nach oben hin immer kleiner, ſo daß man die oberſte Figurenreihe kaum erkennen kann, während in Naumburg alle nach einem Maßſtabe gefertigt ſind. Ganz verſchieden iſt auch die Behandlung der ſehr umfangreichen nicht durch Figuren in Anſpruch genommenen Flächen der Fenſter mit Architekturteilen und einfachen geometriſchen Muſtern, während dort alles Beiwerk — lediglich als Rahmen der Figuren — einen verhältnismäßig geringen Raum einnimmt. In der hier gegebenen Abbildung eines Soeſter Fenſters (Fig. 3) ſehen wir oben Maria zwiſchen Johannes dem Täufer und dem Evangeliſten Johannes, darunter Löwen und Drachen (nach Pſalm 91, 13), in den Vierpäſſen auf Flöten und Geigen ſpielende Engel, ganz unten Chriſtus mit dem Buch der Offenbarung: „Ich bin das A und das O“ zwiſchen zwei Engeln. —



(Fig. 3.)

Nun einige praktiſche Winke für diejenigen, welche mit der Wiederherſtellung alter Glasmalereien betraut werden. Eine genaue Aufnahme und Aufzeichnung aller, auch etwa einer ſpäteren als der erſten Herſtellungszeit angehörigen, Teile hat zu erfolgen, wobei beſonders auf charakteriſtiſche Wiedergabe der Schrift- und Zahlenzeichen zu achten iſt. Sollten die Malereien oder Schriftzeichen durch angeflogenen und von der Sonne eingebrannten Staub undeutlich oder unleſerlich geworden ſein, ſo bürſte man mit einer mäßig harten Bürſte und Eichenholzlauge die Fenſter von beiden Seiten, beſonders aber außen, tüchtig ab und wiederhole dieſes, bis der Zweck erreicht iſt. Auf keinen Fall bringe

man Säure an die Malereien, auch nicht auf die äußeren Seiten, da hierdurch leicht der daſelbſt aufgetragene Schmelz zerſtört wird.

Nach Zuſammenzeichnung der zuſammengehörigen Tafeln löſe man letztere, von oben anfangend, aus den Falzen oder Nuten und verpacke ſie zum Wegführen ſorgfältig in Glaskiſten. Sitzen die Tafeln — wie im Naumburger Dome — in Steinnuten, ſo kann das Herausnehmen beſondere Schwierigkeit haben, weil jede einzelne Tafel gebogen werden muß, bis ſie auf einer Seite die Nute verläßt. Durch Hinterlegung einer ſtarken Papptafel und Anwendung eines Druckſtabes wird die Tafel nach Möglichkeit geſchont. Die einzelnen Fenſter, Bildgruppen oder Einzelfiguren werden in der Glasmalereiwerkſtatt ſo gelegt wie ſie zuſammengehören, die nicht urſprünglichen Zuthaten ausgeſchieden und ſodann von den fehlenden Teilen Schablonen in wirklicher Größe gefertigt, wobei auf die Seele der Bleie genügend Rückſicht genommen werden muß, damit die Ergänzungsſtücke nicht zu groß werden. Die Aufnahmezeichnung im kleinen Maßſtabe wird nur nach den fehlenden Teilen vervollſtändigt, was keinenfalls dem Glaſer oder Glasmaler überlaſſen werden darf, vielmehr von dem leitenden Architekten auszuführen iſt, welcher überhaupt alle zeichneriſchen Arbeiten auf dem Papier, einſchließlich Schablonen in wirklicher Größe zu fertigen hat. Fehlen ganze Figuren oder Rahmen in einem Bilderkreiſe oder einer Gruppe von Figuren, deren Ergänzung ſich nicht unmittelbar aus dem Vorhandenen herleiten läßt, ſo iſt ein genaues Studium der Geſchichte des Bauwerks unter Benutzung der Kirchenbücher und Rechnungen u. ſ. w. erforderlich. Insbeſondere ſuche man die Geſamtidee des Werkes zu erforſchen, es ergeben ſich hieraus in den meiſten Fällen die fehlenden Teile.

Zur Berichtigung der allgemein verbreiteten, ſogar in neueſten Schriften ſich findenden, irrtümlichen Meinung, als hätten die Glasmaler des Mittelalters nicht nach Plaſtik geſtrebt, dienen die älteſten Malereien des Naumburger Domes. Darin ſind alle Farben des Regenbogens in je acht bis zehn Abſtufungen, alſo fünfzig bis ſechzig Farbentöne vertreten, auch ſehr viele Teile zwei- und mehrmals übermalt und gebrannt, damit die beabſichtigten Halbſchatten und Modellierungen erreicht würden. Im Geſicht der Spes, der Hoffnung, iſt ſogar eine Geſichtsfalte, welche wohl die „Erfahrung" nach Röm. 5, 5 andeuten ſoll, auf die äußere Seite gemalt, damit ſie recht weich erſcheine und das Geſicht nicht verunziere. Bei Heiligenfiguren iſt in der Regel die Beleuchtung vom Heiligenſchein angenommen, immer aber von oben, ohne Schlagſchatten.

Ein weiterer Irrtum iſt in der Schrift von Schäfer*) zu berichtigen. Seite 6 wird behauptet, die Stärke der alten Gläſer betrage gewöhnlich 2 bis 3 Millimeter, ſteige ſelten auf 4 und 5, ſinke aber häufig auf 1 Millimeter herab. Glasſtärken von 1 Millimeter habe ich weder im Naumburger Dome noch in der Wieſenkirche in Soeſt noch ſonſt in alten Glasmalereien gefunden, wohl aber in der Regel 3 bis 5 Millimeter, daher kommt auch die Farbentiefe in den alten Glasgemälden, welche mit ſchwachen Gläſern gar nicht zu erreichen iſt. Der Satz in der angezogenen Schrift, als wären die Scheiben der alten Glasmalereien höchſtens

*) Schäfer, Die Glasmalerei des Mittelalters und der Renaiſſance.

handgroß, ist dahin zu berichtigen, daß Glasstücke von 3 bis 5 Quadratdezimeter sehr häufig vorkommen, wie denn in dem bedeutenden Bilderkreise im Naumburger Dome kein einziges sogenannte Notblei vorkommt, trotzdem die Figuren in zwei Drittel Lebensgröße und nur einmal durch eine Sturmstange geteilt sind. Wenn ferner Schäfer sagt (S. 11.): „Scharf einspringende Ecken sind stets vermieden," so zeigen Umrahmungen der Figuren in Naumburg das Gegenteil.

Aus dem Vorgesagten aber mag erhellen, daß der Wiederhersteller alter Glasmalereien nach jeder Richtung hin den Fußstapfen des alten Künstlers folgen und in seine Art und Weise einzudringen versuchen muß, wenn die Wiederherstellung einigermaßen gelingen soll.

Dombaumeister Friedrich Schmidt.

Neben dem von Kaiser Karl IV zum Dombaumeister in Prag berufenen „Steinmetz" aus Gmünd in Schwaben wird in deutscher Baugeschichte stehen der von Kaiser Franz Joseph in den Freiherrnstand erhobene Dombaumeister aus Frickenhofen in Schwaben, welcher auf seinem Grabstein nur genannt sein wollte: „Friedrich Schmidt, ein deutscher Steinmetz." Wir haben im April des vorigen Jahrgangs dem am 23. Januar 1891 in Wien gestorbenen Erbauer so vieler Kirchen, dessen Ruhm vor allem der wiederhergestelle Stefansdom und Turm und das wunderherrliche Rathaus in Wien verkündigt, die Ehre, die er als Künstler und Lehrer verdient hat, ihm bezeigt. Indes haben sich über sein innerstes und eigenstes Wesen zwei Fragen erhoben: Er galt als anerkanntes Haupt der neugotischen Schule in Deutschland; aber wie stand er eigentlich zur strengen Gotik? Er, der Sohn und Enkel protestantischer Pfarrer, war zum Katholizismus übergetreten; aber wie stand er im Herzen zu dem angenommenen neuen Glauben? Auf beide Fragen wollte in einer kleinen Schrift*) als alter vertrauter Freund des Entschlafenen antworten der in Wort und Schrift, in und außer dem Reichstag, unermüdliche Herold der strengen deutschen Gotik, der ehrwürdige Appellationsgerichtsrat a. D. in Köln, Dr. Aug. Reichensperger. Derselbe hat auch in einer, namentlich in Bezug auf moderne Glas- und Wandmalereien, sehr beachtenswerten Schrift „Zur Profanarchitektur" (Köln, Bachem 1886), für die Kölner Stadterweiterung den gotischen Stil als den gefügigsten und zugleich schönsten, gegenüber dem neurömischen und dem altromanischen, eifrig empfohlen.

Aus Briefen des Verstorbenen erhärtet er, daß Schmidt bis an sein Ende der streng-mittelalterlichen Gotik, die er „von seinem großen Lehrmeister, dem Kölner Dom," gelernt zu haben bekennt, Treue gehalten habe. In einem Schreiben vom Jahr 1865, als es sich um das neue Parlamentsgebäude in Wien handelte, welches er gotisch bauen wollte, sagte er: „Ich habe mir einen Schädel von Granit angeschafft. Beißen sie mich aus den Parlamentsgebäuden heraus, so beiße ich mich in die neue Universität hinein; einmal werde ich durchdringen." In der mittelalterlichen Kunst fand er „das so erhaben, daß jedem ihr Dienenden, vom Lehrling bis zum Meister, ein gewisses selbständiges Denken und Empfinden

*) Zur Charakterisierung des Baumeisters Friedrich Freiherr von Schmidt von Dr. Aug. Reichensperger. Düsseldorf 1891. Druck und Verlag von L. Schwann.

geſtattet iſt, im Gegenſatz zu aller heidniſchen Kunſt, wo nur einer dachte, alle übrigen Mitarbeiter zu Hörigen des einen Gedankens gemacht wurden. Welch' ungleich verſchiedene Rolle war und iſt doch demjenigen zugeteilt, welcher beiſpielsweiſe einen gotiſchen Bau mit Laubwerk zu verzieren hatte und noch hat, im Vergleich mit demjenigen, welcher mechaniſch ein griechiſches Zierwerk zum hundertſtenmal nachbilden muß!" Erſtmals drang Schmidt mit der Gotik durch in ſeinem gelungenen Gymnaſiumsbau, gegen den ſeine Widerſacher ſchließlich nichts Klaſſiſcheres zu ſagen wußten, als daß darin klaſſiſche Studien ſich unmöglich recht treiben laſſen werden. Einen großen Teil der katholiſchen Geiſtlichkeit hatte er, wegen ſeiner ſtrengen Urteile über Mangel an echt kirchlichem Kunſtſinn, zu Gegnern. Er war des Glaubens, die Geſetzlichkeit der Gotik ſtehe im engſten, wunderbarſten Verhältnis zu den unwandelbaren Lehrſätzen der katholiſchen Kirche. Aber in der Weltſtadt Wien, das ſah er ein, müſſe er ſich anders verhalten als im „heiligen" Köln. „Im Kampf auf Tod und Leben" am gotiſchen Rathausbau in Wien ſei er der Sieger geblieben, nur weil er ſich, „dem Gejohle der modernen Klaſſiker gegenüber, geſtand, daß ein in reindeutſch-gotiſchem Stile durchgeführter Entwurf ſchlechterdings unmöglich durchzuſetzen wäre." Er ſchloß ſich „der lombardiſch-florentiniſchen Richtung, mit ruhiger Faſſadenbildung an und nur in den Türmen und namentlich in der Ausſtattung der innern Räume möglichſt der Kunſt des 13. Jahrhunderts." „Bei aller Beibehaltung des Grundgedankens ſchuf er in fortwährendem Bilden und Geſtalten," das ja auch bei den alten Meiſtern in dem Verhältnis des Ausgeführten zu den Urplanen ſich zeigt, in dieſem Rathaus einen Wunderbau, der in Wahrheit nicht bloß der Höhepunkt ſeiner Kunſt iſt, ſondern alle neuere, namentlich auch die Berliner Rathaus- und Reichstags-Baukunſt weit überragt. In ſeiner letzten bedeutenden Schöpfung innerhalb Wiens, dem ſogenannten Sühnehaus, das an der Stelle des ſo ſchrecklich abgebrannten Ringtheaters ſteht, machte Schmidt der italieniſchen, insbeſondere der venetianiſchen Gotik gewiſſe Einräumungen. Um ſo froher war er, bei den ihm übertragenen Entwürfen für die „Herz-Jeſu-Kirche" in Köln „der reinen echt deutſchen" Bauweiſe huldigen zu dürfen. Er ſchrieb an ſeinen Freund: „Gerade um die Zeit des Beginnens dieſer Arbeit hatte ich die letzten Striche für die Feſträume des Rathauſes gezeichnet, es war mir ein wahrer Troſt und zugleich eine innere Befriedigung, mich noch einmal ſo recht vertiefen zu können in das Reich jener Formen, welche das Ideal meiner Seele bilden."

Wie dieſer deutſche Steinmetz mit dem granitenen Schädel (den hatte er wirklich, nicht bloß bildlich) von dem öſterreichiſchen Klerus dachte, der „im allgemeinen der kirchlichen Kunſt gleichgültig gegenüber ſtehe, von der Bedeutung der mittelalterlichen Kunſt für die Kirche nichts ahne, dem der äußerliche gehaltloſe Prunk der verſchiedenen Arten der Renaiſſance mehr entſpreche als die ernſte Gotik" — was Schmidt vollends von den Baumeiſtern ſprach, welche „etwas ſo Unfaßbares, beſtimmter Geſetzlichkeit Entbehrendes, wie die Renaiſſance, zum Ausgangspunkt einer neuen Richtung" machen wollen, — das iſt auf Seite ſiebzehn unſeres Schriftchens mitgeteilt. Summa: Schmidt war trotz allen Zugeſtändniſſen an italieniſche Gotik und trotz ſeinen eigenen Renaiſſance-Bauten kein ketzeriſcher,

ſondern glaubenstreuer deutſcher Gotiker, vom Dom in Köln bis zum Zentralfriedhof in Wien.

Was aber ſein kirchliches Glaubensbekenntnis betrifft, ſo hat er Herrn Reichensperger „keinen Zweifel gelaſſen, daß er ſeinen Übertritt in klarer Erkenntnis und aus voller Überzeugung gethan habe.“ Er ſei nicht ſchon 1849 zur Zeit ſeiner Verheiratung mit der Schweſter des Dombildhauers Mohr, (deren myſtiſch-romantiſcher Zug ihn gefangen genommen haben ſoll), ſondern erſt kurz vor ſeiner Abreiſe nach Mailand (wohin der Erzherzog ihn als Proteſtanten nicht berufen hätte, glaubte man) übergetreten, und habe während ſeines nachfolgenden Lebens und am Schluſſe desſelben, am Abend vor ſeinem Tode, von ſeinem vieljährigen Freunde, dem Propſt an der Votivkirche, die letzte Wegzehrung, kurz vorher auch einen Beſuch des öſterreichiſchen Geſellenvereins, des Fürſterzbiſchofs Gruſcha erhalten.

In ſeinem Teſtamente freilich gab Schmidt ſeinen zwei Kindern nur die eine Mahnung: „Haltet euren Blick jederzeit offen für das Große und Schöne, ſtreitet euch nicht um Geld und Geldeswert, denn dieſe vergänglichen Dinge ſind bedeutungslos. Bedeutung für den Menſchen hat bloß der Sinn für die Kunſt und das Erfaſſen des Schönen.“

Albrecht Dürer in Baſel.

Albrecht Dürer war einundzwanzig Jahre alt, als er in der Werkſtatt des Malers Wohlgemut ausgelernt hatte und (1490 nach Oſtern) Vaterhaus und Vaterſtadt verließ, um in die Fremde zu gehen, die Welt zu ſehen, das Handwerk zu grüßen und darin weiter zu lernen. Als richtiger Handwerksburſche mit dem Felleiſen auf dem Rücken und dem Knotenſtock in der Hand durchwanderte er ein Jahr lang Deutſchland und kam im Frühjahr 1492 nach Kolmar, wo er den berühmten Maler und Kupferſtecher Martin Schongauer aufſuchen wollte. Aber der war kurz zuvor in Breiſach (1491) geſtorben. Doch fand Dürer bei Martins drei Brüdern: Kaspar, Paul und Ludwig und bald darauf bei dem vierten, dem Goldſchmied Georg zu Baſel, freundliche Aufnahme. Was that er dort? Wie lang blieb er dort? Wohin wanderte er von dort? Man iſt jetzt allgemein des Glaubens, daß der junge Geſelle von Baſel aus über die Alpen nach Venedig gegangen ſei, um die neue „antikiſche Kunſt,“ die Renaiſſancekunſt, zu lernen. Das hat man daraus erſchloſſen, daß Dürer im Jahr 1506 aus Venedig an ſeinen Gönner Pirkheimer ſchrieb: „Das Ding, das mir vor elf Jahren ſo wohl gefallen, gefällt mir jetzt nicht mehr.“ Der Ausdruck vor elf Jahren mag wohl nicht kalendergenau genommen werden müſſen und die Angabe ließe ſich mit dem ſichern Datum, daß er nach Pfingſten 1494 wieder auf Erfordern ſeines Vaters nach Hauſe gekehrt iſt, vermitteln durch die Annahme, daß er im Frühling 1494 Venedig verlaſſen habe.

Nun wird neueſtens nachzuweiſen geſucht, daß der junge Nürnberger gar nicht nach Welſchland gekommen ſei, ſondern die letzte Wanderzeit in einer guten deutſchen Stadt, ausſchließlich von deutſchen Meiſtern umgeben, zugebracht habe. Das ſucht Dr. Daniel Burkhardt in dem ſoeben im G. Hirth'ſchen Kunſtverlag zu München und Leipzig erſchienenen Quartband: „Albrecht Dürers

Aufenthalt in Basel von 1492 bis 1494 mit fünfzehn Textbildern und fünfzig Lichtdrucktafeln" zu erweisen. Er hat seinem Buch als Titelbild das Selbstbildnis Dürers vorgesetzt, in welchem derselbe mit einem Stängelchen „Mannstreue" in der rechten Hand sich ohne Zweifel für seine geliebte Agnes, die Tochter des Goldschmieds Hans Frey in Nürnberg, die er bald nach seiner Heimkehr, am Montag vor St. Margarethen 1494 heimführen durfte, auf ein jetzt in der Sammlung des H. Eugen Felix in Leipzig befindliches Pergament gemalt und mit seinem Namen sowie mit der Jahrzahl 1493 gesichert hat. Da ist der schlanke flotte Bursche mit der kräftig vorspringenden Nase, mit dem kußlichen Munde und den ernsten treuen Augen, nach der neuesten Mode gekleidet. Ein rotes Mützchen sitzt ihm keck auf dem Kopf, das Haar hängt in langen Strähnen ungelockt zur Schulter herab. Das fein gefältelte, quer verschnürte, weit ausgeschnittene Hemd läßt den Hals bis an die Brust frei, über der Schulter liegt ein wohlverziertes dunkles Wams, durch dessen Ärmelschlitze am Ellbogen eine weißgefältelte Unterlage sichtbar ist. Dieses Bild ist in einer der jüngsten Lieferungen des „Klassischen Bilderschatzes" nachgebildet. H. Burckhardt hält es als im Jahr 1393 in Basel entstanden, wohin Dürer im Spätsommer von Kolmar aus gewandert sei, nachdem er hier bei Ludwig Schongauer sich im Zeichnen für den Holzschnitt und im Kupferstechen nach Werken des verstorbenen Meisters Martin geübt hatte. Des Handwerksburschenlebens satt, habe Dürer wieder Sehnsucht gehabt nach dauernder ernster Beschäftigung. Diese habe er — „vielleicht schon nach moderner Art durch ein Geleitsschreiben Kobergers des Buchdruckers in Nürnberg, seines Gönners und Gevatters empfohlen," — im Dienste des gelehrten Buchdruckers und Verlegers Hans Amerbach gefunden. Wohl nur wenige Monate nach seiner Ankunft in Basel habe Dürer seine erste Zeichnung für den Holzschnitt des Titelblattes zu der 1492 erschienenen Keßler'schen Ausgabe des Hieronymus gemacht. Der noch vorhandene Holzstock, auf dem Hieronymus in seiner Zelle geschnitten ist, trägt auf seiner Rückseite die Inschrift: Albrecht Dürer von Normergk. Niemand anders als der Erfinder und Zeichner des Bildes könne das geschrieben haben und mit Stolz habe der junge Künstler seinen vollen Namen auf die Rückseite des Stockes gesetzt. Eine ganze Reihe noch ungeschnittener Stöcke, die einen Hauptschatz der öffentlichen Kunstsammlung in Basel bilden, die wohl aus dem Besitz des Buchdruckers Amerbach stammen, enthalten Zeichnungen zu den Terenzischen Lustspielen Andria und Eunuchus, welche — die ersteren sämtlich, die letzteren meistens — von Dürers Hand herrühren. Auch die Zeichnungen für die 45 Holzschnitte zu dem 1493 bei Furter zu Basel erschienenen „Buch des Ritters vom Thurn," sowie den Holzschnitt des H. Sebastian in dem von Furter gedruckten Büchlein des Bonaventura „Von den vier Übungen des Gemüts," erklärt H. D. Burkhardt für Werke Dürers. Sebastian Brant habe sich ihrer im Jahr 1494 für das bei Bergmann in Basel herausgegebene „Narrenschiff" bedient und ihm sogar die Figuren dazu angegeben. Die letzte Arbeit Dürers in Basel vor seiner Heimreise nach Nürnberg wäre dann das Titelblatt zu den Werken der Nonne Hroswitha gewesen, welche Trittenheim bereits 1494 als bei Amerbach erscheinend angekündigt hat.

Brant habe wohl auch dem von Basel Heimwärtsziehenden einen Platz in einer Straßburger Werkstatt verschafft, in welcher er nur kurze Zeit verweilte und zwei heute verschollene Bildnisse auf Pergament gemalt hat.

Somit wäre die seit etwa drei Jahrzehnten in Geltung gekommenene Annahme, Dürer sei auf seiner Wanderschaft nach Venedig gekommen und daselbst von der italienischen Kunst beeinflußt worden, eine Legende, und seine Beziehung zur Renaissance in den Jahren 1494 bis 1506 habe nur in vereinzelter Einwirkung italienischer, nach Deutschland eingeführter Kupferstiche bestanden.

Für die Dürerforschung wäre das ein immerhin bedeutendes Ergebnis. Doch bliebe uns Dürers deutsche Grundgestalt unverkümmert, wenn er auch wirklich einige Zeit seiner Wanderschaft in Venedig sich umgesehen hätte. Auch als er im Jahr 1505 bis 1507 dort gelebt und gemalt, kam er ja „unverfälscht und unverwelscht" zurück. Und daß er ebenso urwüchsig kerndeutsch, ganz er selbst geblieben sein muß, wenn er 1494 aus Italien heimgekehrt ist, das bezeugen seine fünfzehn Bilder zur „heimlichen Offenbarung" Johannis, welche 1498 schon im Drucke vollendet waren, und zu denen er bald nach seiner Heimkehr den Plan entwarf. In wie weit Anton Springer recht hat, wenn er in dem großen Format derselben, dessen Wert für eine markige Formgebung Dürer in Venedig begriffen hätte, einen Wiederhall Italiens sieht, auch Dürers Freude an kunstvoll bewegten Figuren durch die in Italien erlangte Kenntnis Mantegnas gezeitigt glaubt, das sei dahingestellt. Aber wenn H. Burckhardt auch einzelne Züge in den Terenzbildern zu Basel in den bis 1500 entstandenen Holzschnitten und Kupferstichen Dürers wieder finden kann — mit dem eigentlichen Stil Dürers in seiner Frühzeit vermag er sie nicht zu stimmen. Jene Bilder sind so sehr in Schongauers Weise gehalten, dabei in Geist und Kraft, in Form, Bewegung und Zusammenstellung so unmeisterlich, undürerisch, so schlechthin unmöglich im Jahr 1493 für den jungen Mann, welcher vielleicht schon vor 1494 seine gewaltigen Offenbarungsbilder in seinem hohen Geist und tiefen Gemüte bewegt und sie 1497 vollbracht hat.

Der „heilige" Rock.

Die Ausstellung des heil. Rocks in Trier gab den äußern Anstoß zu einer kleinen Schrift, in der ein römischer Archäologe nicht bloß die von den Henkern verloste Tunika, sondern überhaupt die Bekleidung des Herrn, wie sie von den alten und frühmittelalterlichen Künstlern in Farbe, Stein und Metall, Elfenbein, Glas und Mosaik dargestellt wurde, zum Gegenstande einer Studie gemacht hat.*) Es wird gezeigt, daß in den Anfängen christlicher Kunst Christus und die Apostel durchaus die römische Tracht haben, wie sie seit dem zweiten Jahrhundert Brauch war. Dieselbe bestand aus der Tunika oder dem wollenen, weitärmligen Leibrock und dem Pallium, dem großen, länglich viereckigen Tuch, welches man von den Schultern herab vorn über die Brust so schlug, daß der rechte Arm frei blieb. Die Tunika reichte gewöhnlich bis zur Mitte des Schienbeins, bei Darstellung

*) Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern. Von A. de Waal. Mit 2 Tafeln und 21 Textbildern. Freiburg, Herder'sche Verlagshandlung 1891.

feierlicher Vorgänge bis auf die Füße herab. In der Zeit nach Konstantin wurde die Tunika Jesu von den Malern mit zwei, von oben bis unten reichenden Purpurstreifen verziert, noch später auch manchmal mit einem breiten Besatz am untern Saum, mit einem schmalen am Halse und an den engen Ärmeln. Hin und wieder trägt in Bildern Jesus auch das untere leinene Leibkleid, das Hemd, mit engen Ärmeln. Die alten Künstler gaben den Gewändern der Christusbilder Farben ganz nach Willkür. Die Füße Jesu sind mit Sandalen bekleidet. Auf einem gallischen Steinsarg ist Christus sogar in der Volkstracht, mit Beinkleidern und Stiefeln, dargestellt. Auf den erst seit Mitte des fünften Jahrhunderts vorkommenden Kreuzigungsbildern erscheint der Herr im Abendland mit dem Lendentuch, im Morgenland mit engem, langem, ärmellosem Hemde angethan. Mit diesem ist er auch in dem einzigen Kreuzigungsbilde der Katakomben und in der „Schlafstätte" des h. Valentin, wahrscheinlich aus der Mitte des siebten Jahrhunderts, bekleidet, ebenso in dem Bilde unter der Kirche des Johannes und Paulus vom Ende des neunten Jahrhunderts, und in dem Egbertbuch zu Trier vom Ende des zehnten Jahrhunderts. Im Evangelienbuch von Niedermünster (zu München) aus dem elften Jahrhundert trägt der Gekreuzigte eine weite, faltenreiche Tunika, deren Ärmel bis über die Ellbogen reichen. Im Museum Cluny zu Paris ist ein aus Holz in natürlicher Größe geschnitztes Kreuzbild aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts so bekleidet, daß nur Hände und Füße frei sind. Andrerseits wird der einfache, in glatten Falten herabhängende Schurz, wie in dem Kreuzbild zu Unterriexingen (in Nr. 3), jetzt zu einem um den Körper faltenreich geschlungenen und geknoteten Tuche, das selten bis an die Kniee reicht. Das bis jetzt bekannte älteste Bild der Verlosung des ungenähten Rockes hat der syrische Mönch Rabulas in der von ihm 586 vollendeten Bilderhandschrift gezeichnet. Da hält einer der drei am Fuß des Kreuzes sitzenden Soldaten ein Stück Tuch, das sie im Mora-Spiel verlosen. Bekommen wird es der, welcher die Zahl der von ihnen gleichzeitig ausgestreckten Finger errät. Im Egbertbilde (vom Anfang des elften Jahrhunderts) halten zwei Henker das Gewand, auf dem drei Würfel liegen. Beide Bilder sind auf der Tafel am Schlusse der Schrift in Lichtdruck abgebildet. Daß aus den Kunstdarstellungen des gekreuzigten Christus, die doch alle lang nach dessen Tod entstanden sind, nichts genaueres für dessen Kleidung zu erheben ist, versteht sich, auch die Annahme hilft nichts, „daß zur Zeit Christi die besseren Stände der Juden die römische Form der Kleidung trugen, während das niedere Volk wohl seine jüdische festhielt." Die Frage bleibt: Trug Jesus sich wie die bessern Stände als „Rabbi," oder hielt er sich herunter zu den Niedrigen, als der nicht hatte, wo er sein Haupt hinlege? Seine Demut konnte, wenn etwa die ihm nachfolgenden Frauen ihm eine Kleidung vornehmer Art anboten, dieselbe ebensosehr in Liebe annehmen als im Hinblick auf die Armen, denen er die gute Botschaft vom Himmelreiche zu bringen hatte, abweisen. Herr de Waal läßt sich auf die Echtheit oder Unechtheit der Trierer Reliquie nicht eigentlich ein. Er sagt uns nur, die Untertunika (das Hemd) mit oder ohne *enge* Ärmel war bei den Römern von Leinen. Die Trierer Reliquie hat *weite* Ärmel, kann also nur eine äußere Tunika vorstellen. Diese

war in Rom von Wolle, im heißern Morgenland wohl mehr aus Baumwolle oder Leinen. Das im Juli 1890 in Trier über die Reliquie aufgenommene Protokoll sagt nur, sie sei allem Anschein nach Linnen oder Baumwolle. Aber, bemerkt hiezu der Verfasser, beim Verbrennen giebt Leinenfaden einen andern Geruch als Wollfaden. Warum, so müssen wir fragen, warum hat man auf solche Weise volle Gewißheit wenigstens über den Stoff des „heiligen Rockes" zu gewinnen in Trier unterlassen? Herr A. de Waal kann seine durch die vielen Bilder sehr lehrhafte Schrift nur mit dem bedeutsamen Satze schließen: „Wenn die Trierer Tunika aus Leinen oder Baumwolle ist, so spricht dies zu Gunsten ihres orientalischen Ursprungs." Der Rest ist Schweigen.

Die Kunst im Lichte der Kunst.

Unter diesem wunderlichen Titel hat Dr. Heinrich Pudor im Verlag von Oskar Damm in Dresden eine „Seiner lieben Frau" gewidmete kleine Schrift erscheinen lassen. Zur Einleitung an das Wort in dem konfusen „Rembrandt als Erzieher" anknüpfend, daß Eigenart, welche die Welt widerspiegelt, Kunst sei, stellt er die Forderung, daß die Eigenart an die Spitze der Kunstgeschichte treten und daß zugleich die sittliche Seite für Bestimmung des Wertes eines Kunstwerkes Maß geben soll. Seine Folgerung daraus ist, daß alle Kunstwerke in demjenigen Lande aufgestellt und betrachtet werden sollten, in welchem sie gewachsen sind, denn nur da lasse sich ihre Eigenart ganz erkennen und genießen. „Darum möge das Zauberwort Individualismus, welches heute alle Riegel sprengt, auch die Riegel der Pforten unserer Rumpelkammern, sonst Museen genannt, sprengen. Die italienischen Kunstwerke mögen nach Italien, die deutschen nach Deutschland wandern — dann werden sich in den Museen die Musen wieder einfinden!"

Den eigentlichen Inhalt der Schrift bilden Erörterungen über Kunstwerke, welche von Italienern geschaffen, sich in Italien befinden und in Italien vom Verfasser mit eigenen Augen eigenartig angeschaut wurden. Er sieht die Formen und Bewegungen der Grabmäler der Medici in der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz in der Eigenart des Schöpfers, sowohl als in dem eigenartigen Geiste, den sie zum Ausdruck bringen, begründet. Dann zeigt er die eigentümliche Form auf, welche Leonardo dem Gemach gegeben hat, in dem sein Abendmahl nun die Gestalt eines gleichschenklichen Dreiecks erhalten hat, und welche dieser Maler für den Aufbau seiner Figuren in fast allen seinen Gemälden gewählt habe. Die Burgartigkeit des florentinischen Palastbaues erklärt er aus der Eigenart dieses Staatswesens. „Sie waren möglich nur in einem Staate, in welchem die Persönlichkeit, die Selbständigkeit, die Freiheit am höchsten stand und verteidigt werden konnte." Weiter werden die Vorzüge der prächtigen Fassade der Certosa bei Pavia „zum Preise seines Schöpfers und zum Preise der ewig verjüngenden Quelle der Kunst, zum Preise des Griechentums," entwickelt. Ferner wird den Gründen der Kunstlosigkeit der Stirnseite des Mailänder Domes nachgespürt. An Giottos Fresken in der Arena zu Padua wird bewundert, „wie die in den Kinderschuhen steckende Kunst mit wenigen Mitteln die tiefen Empfindungen zum Ausdruck bringt, vornehmlich weil die Künstler einer solchen Frühlings-

periode noch den Blick fürs Ganze, für die Hauptſache, haben, welche von den Künſtlern einer Herbſtperiode über den Einzelheiten vergeſſen wird." Hiebei meint er, „der ſchönen Schilderung der Bibel" entſpreche Giotto im Tempelgang der jungen Maria „völlig und ganz", während doch von einem ſolchen Gang unſere Bibel nichts enthält. Auf einer Wanderung von Mailand nach Venedig hat er den Grund davon, daß „die Farben der Mailänder ſo bleich, der Paduaner ſo trocken, der Ferrareſen ſo finſter, der Veroneſer ſo freudig, der Brescianer ſo ſtimmungsvoll, der Venetianer ſo glänzend ſind," in der Eigentümlichkeit einer jeden Stadt, ihrer Lage, ihres Klima, ihres Himmels gefunden. Endlich wird betont, daß Tizian der Farbe zu einem Triumph, am höchſten in ſeiner Aſſunta, verholfen habe, wie kein anderer Maler, daß deswegen auch das Studium Tizians für unſere Zeit, in welcher die Freude an der Farbe ſo gut wie verloren gegangen ſei, am fruchtbarſten und jedenfalls dem einſeitigen Studium der Rafael'ſchen Werke gegenüber ein Gleichgewicht ſei.

Kirchliche Gewänder.

Ludwigsluſt. Der Arbeitsbericht des Mecklenburgiſchen Paramentenvereins für das Jahr 1891 weiſt nach, daß im vorigen Jahr 148 Arbeiten (nach den Entwürfen des Muſterzeichners Eugen Beck in Herrnhut) vom Verein teils fertig geliefert, teils zur Ausführung durch andere Hände eingerichtet worden ſind, nämlich 28 Antipendien, 28 Kanzelpultdecken, 15 Altarpultdecken, 22 große leinene Altartücher, 10 Korporalien, 18 Vela, 1 Decke zur Krankenkommunion, 1 Palla, 4 Klingelbeutel, 4 Taufſtiſchdecken, 2 Taufhandtücher, 1 Kanzelbehang, 8 Schutzdecken, 1 Bahrtuch, 1 Teppich, 1 Betpultdecke. Dieſe Gegenſtände waren meiſt für mecklenburgiſche Kirchen beſtimmt, aber auch für auswärtige. So für die Kapelle des Jägerbataillons in Colmar, für den Stadtmiſſionsſaal in Berlin, für die Kirche zu Strelnow in Poſen, für die lutheriſche Kirche la Villette und für die Hügelkirche in Paris, auch nach Hannover, Schleſien, Heſſen, München, Baden und nach Neu-Germania in Paraguay. — Der Verein hat im abgelaufenen Jahr beſonders viele Geſchenke, ſowie erhebliche Preisermäßigungen bewilligt, wie er überhaupt alle Arbeiten äußerſt billig berechnete. Anfragen und Beſtellungen nimmt die Arbeitsleiterin, Fräulein Ida Maetzky, und der Schriftführer, Herr Paſtor Wolff in Ludwigsluſt, entgegen.

Stuttgart. Die Frauenarbeitsſchule des Schwäbiſchen Frauenvereins in Stuttgart, Reinsburgſtraße Nro. 25, befaßt ſich auch mit Herſtellung kirchlicher Stick- und Näharbeiten nach ſtilgemäßen Entwürfen. In derſelben iſt gegenwärtig ein ſtilvoll und muſtergültig ausgeführtes Antependium ſowie eine ſchöne Altardecke und ein Kirchenfenſtervorhang mit Tamburierarbeit billig zu verkaufen. Beſtellungen auf derartige Gegenſtände werden ſtets angenommen.

Chronik.

Badenweiler. Die alte evang. Kirche hier iſt zum Abbruch beſtimmt worden. Der im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert auf dünne Kalktünche an die Wand der Turmvorhalle gemalte „Totentanz" iſt glücklich von der Wand abgelöſt und ſo vor der Zerſtörung bewahrt.

Inhalt: Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. — Alte Glasmalereien und ihre Wiederherſtellung im Naumburger Dom und der Wieſenkirche in Soeſt. Mit 2 Bildern. — Dombaumeiſter Friedrich Schmidt. — Albrecht Dürer in Baſel. — Der „heilige" Rock. — Die Kunſt im Lichte der Kunſt. — Kirchliche Gewänder. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Juli 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 7.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs.

In der am 8. Juni zu Stuttgart satzungsgemäß abgehaltenen achtzehnten Hauptversammlung des Vereins für christliche Kunst hat der Vorstand nachstehenden Geschäftsbericht erstattet.

In den zwei Jahren seit der letzten (siebenzehnten) Hauptversammlung des Vereins hatte dessen Ausschuß und der Vorstand, welcher auch den gesamten Briefwechsel besorgt, sich mit 274 Anliegen zu beschäftigen. Zu den Gegenständen, zu denen er geraten und geholfen hat, gehören 1 Altar, 1 Altarteppich, 1 Altardecke, 1 Altarkanne, 1 Hostienbüchse, 1 Kniepolster, 1 Opferbüchse, 1 Taufgefäß, 1 Kanzeldeckel, 1 Nummerntafel, 2 Kronleuchter, 2 Grabkreuze, 2 Kirchthüren, 2 Glocken, 4 Kirchenheizungen, 5 Kirchenfenster, 4 Kirchenfenstervorhänge, 4 Bahrtücher, 4 Vortragkreuze, 5 Ölgemälde, 7 Kanzeln, 8 Altarkruzifixe, 8 Wand- und Deckenmalereien, 10 Bildhauerarbeiten, 13 Glasgemälde, 30 Altar- Taufstein-

und Kanzelbekleidungen, 61 Kirchen- teils Neubauten, teils Umbauten, Erneuerungen und Verschönerungen.

Zu neuen Altar-, Taufstein- und Kanzelbekleidungen in zwanzig Kirchen sind 1329 ℳ verwilligt worden.

Die neuen Gewänder mußten zum Teil „an Stelle der alten, schmutzigen, von Schaben zerfressenen, nicht mehr für eine Kirche paffenden" treten, mit denen man kaum im ärmlichsten Bürger- oder Bauernhause hätte den Tisch decken mögen.

Zu Fertigung einfacher oder gestickter Antependien und reicher geschmückter Gewänder (für Allsonntag dunkelgrün, für Festtag karmesinrot, für Buß- und Trauertag schwarz mit stilvollen seidenen Borten und Franzen, diese im Wechsel mit hellen und dunkeln Schnüren), empfehlen wir in erster Linie die auf Vereinskosten früher bei dem Paramentenmeister Eugen Beck in Herrnhut ausgebildete Frl. Eugenie Bihler-Uhl in Reutlingen. Dieselbe hat auch die Bahrtücher geliefert und mit einfachem sinnbildlichem Zierwerk bestickt. Wenn eine unbemittelte Gemeinde Bekleidungen von Altar, Taufstein und Kanzel in den drei liturgischen Farben anschaffte, wurde auf Bitten eine derselben auf die Vereinskasse übernommen. Im protestantischen Altwürttemberg hat man sich früher mit einem dunkelblauen Tuche begnügt für alle Kirchenzeiten. Als in einem Dorfe unlängst zu der roten und schwarzen Bekleidung eine grüne angeschafft werden sollte, da hat es, so berichtete uns der Geistliche, nicht an Spott gefehlt. „Was? grün? fragte einer; das gäbe eine schöne Jägerjuppe. O, antwortete der Pfarrer, kommen Sie jetzt nur einen Sonntag um den andern in die Kirche, bald wird die ungewohnte Farbe Ihren Augen gerade wohlthun. Oder wünschten Sie etwa, daß unsere Wiesen und Wälder dunkelblau gekleidet wären? Auch im Kirchengemeinderate wollte anfangs ein Sparer lieber auf die Gabe des Vereins verzichten, als für eine zweite Bekleidung etwas ausgeben. Als er aber die schöne neue Bekleidung sah, war er versöhnt. — Wir wären aber nicht dazu gekommen, wenn nicht der Verein seine Hand so weit aufgethan hätte."

Für Kronleuchter in Gestalt einer Mauerkrone mit Zinnen, welche an das himmlische Jerusalem und an sein Licht erinnern, haben wir vornehmlich die Werkstätte des Architekt Prüfer in Berlin empfohlen. Schöne Lichterkronen und Lichterständer und Wandleuchter aus Schmiedeisen, schwarz lackiert, hat die Fabrik von Fritz in Leonberg in die allerjüngst von Baurat Dolmetsch im Innern überaus schön und sinnig ausgeschmückte Stadtkirche in Bietigheim geliefert.

Nach gemalten und gedruckten Fenstervorhängen wird immer wieder gefragt. Wir konnten nur abraten von solcher vergänglichen und minderwerten Fabrikware, wobei es für eine Kirche besonders unwürdig erscheint, wenn die Figur des Heilands oder sonstige biblische Bilder beim Auf- und Abrollen nur bruchstückweise sichtbar werden. In der Stuttgarter Frauenarbeitsschule wurden nach den schönen, seiner Zeit im Christl. Kunstblatt (Jahrgang 1885) mitgeteilten Entwürfen mit einfachem sinnbildlichem Schmuck dauerhafte Vorhänge geliefert um mäßigen Preis.

Für Kirchenheizungen haben sich bewährt die stilvoll und schön verzierten Wasseralfinger Öfen. Anstatt der Blechrohre, welche im Winter so leicht tropfen und rauchen, werden neuerdings enge Rauchkanäle in die Kirchenmauer eingehauen und mit gebrannten Tonplatten gedeckt, so daß aller Rauch unsichtbar nach außen geleitet wird, ohne daß Fenster oder Wände darunter leiden.

Zu hölzernen Kruzifixen haben wir in Bildhauer Berner hier einen geschickten und anspruchslosen Meister gefunden. Derselbe hat auch in anderen Bildhauerarbeiten sich uns erprobt. So in den vier Evangelisten an die neue Kanzel, welche in der Zundler'schen Schreinerei hier für die neuverschönerte Kirche zu Neuenstadt an der großen Linde nach dem Entwurf unseres Baurats Dolmetsch angefertigt ist. Von Berner ist auch soeben das alte Altarschnitzwerk der Kirche zu Leukershausen wiederhergestellt, welches die Brustbilder der zwölf Apostel und darüber den über Wolken thronenden Christus darstellt und so tüchtige Köpfe zeigt, daß der Landeskonservator ein Lichtbild von dem Werke abnehmen ließ, um es in den „Kunst- und Altertumsdenkmalen im Königreich Württemberg" abbilden zu lassen. Als jene Kirche im Jahr 1733 neu gebaut wurde, hat man das von dem Altar der alten Kirche überkommene Schnitzwerk aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ohne Schrein auf den Altar gestellt und auf den Rücken des thronenden Christus ein ebenfalls aus der alten Kirche stammendes Kruzifix genagelt (!), welches nun auch von Bildhauer Berner und Maler Bauerle in bessern Stand gebracht ist. Begreiflicherweise hat der gekreuzigte Heiland nicht über dem thronenden seinen richtigen Platz. In der Gemeinde verlangt man aber, alles soll wieder sein, wie man's seit 1733 gewohnt war, während unser Rat war, daß das Kruzifix allein auf den Altar und das schöne Holzschnitzwerk in günstigerem Licht vor die Augen der Gemeinde an einer Wand befestigt werde.

Eine sehr bedeutende Arbeit war die Wiederherstellung des von „Heinrich Schickard aus Siegen, Bürger in Herrenberg 1517" verfertigten Chorgestühls in der Stiftskirche von Herrenberg (vergl. Christl. Kunstblatt 1885 S. 17), welche nach den Plauen des Baudirektors D. v. Leins durch Architekt Elsäßer innen und außen verbessert und verschönert worden ist mit einem Aufwand von 126000 ℳ. Das Chorgestühl mit seinen figürlichen und zierlichen Schnitzwerken war infolge des Interims in Unordnung gekommen, nachher vielfach verdorben und schließlich im Reformationsjubeljahr 1517 mit weißer Ölfarbe überschmiert. Unter Leitung des Baurats Dolmetsch wurden die Figuren und Zierwerke durch Bildhauer Kieser in Stuttgart ausgebessert und ergänzt, und dann wurde unter dem Beirat des Vorstands das ganze Gestühl durch Architekt Elsäßer in richtige Ordnung gebracht. Zu den auf 3870 ℳ gestiegenen Kosten hat die Vereinskasse 500 ℳ beigetragen. Der Stiftungsrat hat „für die treue Mithilfe zum Gelingen des Werks seinen herzlichen, innigen Dank" ausgesprochen.

Zu den Kosten der Wiederherstellung einer aus Holz geschnitzten Kreuzigungsgruppe der Kirche zu Berghülen auf der Schwäbischen Alb durch Bildhauer Federlen in Ulm hat die Vereinskasse 30 ℳ beigetragen.

In die Kirche zu Degenfeld, welche bisher ohne Taufstein war, hat der Verein einen neuen mit einem Aufwand von 70 ℳ gestiftet.

Zur Verſetzung eines alten, den Märtyrer Laurentius darſtellenden Reliefs vom Chor in das Bogenfeld der Hauptpforte der Kirche zu Niedernhall ſind 50 ℳ beigetragen worden.

Ein Zementabguß nach dem großen Rauch'ſchen Chriſtushaupt in der Kirche zu Charlottenburg iſt von uns in die Kirche zu Sindringen geſchenkt worden. Der Kirchengemeinderat hat „für dieſe prächtige Gabe und Zierde des neuverſchönerten Gotteshauſes den aufrichtigſten, von Herzen kommenden Dank geſagt." Auch in die neue Kirche in Mochenwangen wurde ein ſolcher Abguß geſtiftet. Ein mit leichter Färbung verſehener thront über dem Chorbogen der neuen Friedhofkirche in Reutlingen. (S. Chr. Kunſtbl. 1891.) Als Schmuck und Sinnbild ziert ein vom Verein dargereichter vierter jetzt die Außenſeite des neuen Schulhauſes zu Münſter bei Cannſtatt mit der Umſchrift „Laſſet die Kindlein zu mir kommen."

In die Kirche zu Fachſenfeld haben wir einen Abguß des Lutherkopfes, den der hieſige Bildhauer Gäckle für die Kanzel der neuen Kirche zu Degerloch aus Stein gehauen hat, beſorgt. Derſelbe wurde zum 300jährigen Jubelfeſte der 1591 evangeliſch erbauten Kirche erſtmals für die Gemeinde ſichtbar. Sie war, ſo ſchrieb man uns: „ganz entzückt von dem erhebenden Bilde." Das Hochrelief des Täufers über der Hauptthüre der ſchönen, nach dem Plane des Oberbaurats v. Leins durch Baurat Dolmetſch erbauten Kirche zu Wannweil bei Reutlingen iſt mit unſerm Beirat ebenfalls von H. Gäckle aus Kehlheimer Kalkſtein gefertigt.

In dieſelbe Kirche haben wir mit einem Aufwand von 150 ℳ einen ſegnenden Chriſtus an den Chorſchluß malen laſſen durch Maler Bauerle hier, der auch in die neue Kirche zu Degerloch die Wandmalereien über und neben den Chorbogen, insbeſondere das Bild „Eins iſt Not," gemalt hat. Für dieſe Arbeiten hat die Vereinskaſſe 600 ℳ beigetragen.

Das Wandgemälde „Laſſet die Kindlein zu mir kommen," welches auf Vereinskoſten mit einem Aufwand von 340 ℳ Maler Wennagel mit Keim'ſcher Mineralfarbe nach dem herrlichen Bilde Kundmanns in Wien in eine äußere Niſche des Pfarr- und Schulhauſes der evangeliſchen Gemeinde in dem katholiſchen Riedlingen gemalt hat, iſt, wie das Stadtpfarramt bezeugt, „auch den Katholiken bedeutſam und hat dem Verein auch bereits neue Mitglieder erworben."

Maler Wennagel hat auch die Prophetenbilder der alten Kanzel in der Kirche zu Hebſack, „deren herrlicher Schmuck der ganzen Gemeinde zur Freude und Erbauung gereicht" (das Chr. Kunſtblatt hat ſie 1890 abgebildet), um 80 ℳ erneuert, welche die Vereinskaſſe beſtritten hat.

Zu den Koſten des Wandbildes des guten Hirten, welches die Gemeinde Endersbach im Remsthal durch Profeſſor Kolb in eine Fenſterniſche des neuen Schulhauſes nach unſerm Rat in Keim'ſcher Weiſe hat malen laſſen, wurden 180 ℳ bewilligt, weil, wie der wackere Schultheiß ſchrieb, „die 300 ℳ für das ſchöne und zweckmäßige Bild nur mit Widerwillen zum Teil bewilligt worden ſind, weil es auch Leute giebt, die vermeinen, dieſe Ausgabe als unnötig betrachten zu müſſen."

Zu den zwei Wandgemälden, welche ebenfalls unſerm Rate gemäß durch Profeſſor Kolb an den beiden Außen-Niſchen des neuen großen Schulgebäudes in Bietigheim gemalt ſind: Chriſtus als Kinderfreund und als guter Hirte nebſt zwei Zierbildern, wurden 340 ℳ beigetragen.

Ein Deckengemälde des ſegnenden Chriſtus iſt von Maler Cornel in Tuttlingen in der Kirche zu Troſſingen und die Bergpredigt iſt von dem Maler Sprißler von Spaichingen um 762 ℳ in die Kirche des Dorfes Oſtdorf mit unſerer Gutheißung gemalt. Dieſe Gemeinde, welche durch Hagelſchlag im Sommer 1890 einen Schaden von 56000 ℳ erlitt und dennoch für Verſchönerung ihrer Kirche 900 ℳ aus der öffentlichen Kaſſe, 1161 ℳ durch freiwillige Gaben opferte, hat aus der Vereinskaſſe einen Beitrag von 500 ℳ erhalten. „Für dieſe hochwillkommene Wohlthat hat der Kirchengemeinderat ſich gedrungen gefühlt, den unterthänigen und verbindlichſten Dank zu ſagen.“

Einen Beitrag von 200 ℳ haben wir zu den auf 1060 ℳ ſich ſtellenden Koſten der Wiederherſtellung zwei wertvoller Altarbilder aus dem fünfzehnten Jahrhundert in der Kirche zu Hebſack durch Maler Haaga in Stuttgart gewährt, nachdem das Landeskonſervatorium 450 ℳ Staatsbeitrag verwilligt hat.

Zur Wiederherſtellung des alten Hochaltars in Erſingen, Bezirks Biberach, durch Maler Menrad in Neckarſulm, wozu die Kirchenpflege 670 ℳ darbot und durch freiwillige Gaben in der Gemeinde 330 ℳ geſammelt worden ſind, haben wir einen Beitrag von 350 ℳ gegeben.

Zu den zwei großen, nach Martin Schongauers Kreuzigungsbild und Albrecht Dürers Auferſtehung Chriſti von Profeſſor Karl Andreä gezeichneten Holzſchnitten, den größten, die wir in Deutſchland kennen und die im Verlag des Rauhen Hauſes erſchienen ſind, haben wir durch Fräulein Agnes Grünenwald unter Leitung ihres Vaters, des H. Profeſſors Grünenwald, für die Kirche in Unterhauſen bei Reutlingen mit einem erklecklichen Beitrag aus unſrer Kaſſe und in den Betſaal zu Heiligkreuzthal, in den wir auch drei Fenſtervorhänge geſtiftet haben mit einem Aufwand von 124 ℳ, nach Dettingen unter Urach auf Koſten eines Stifters mit Ölfarben bemalen und dunkelfarbig einrahmen laſſen; ebenſo auf Koſten eines Stifters nach Kirchenkirnberg (im Welzheimer Wald), deſſen Kirche nach einem Dankſchreiben des Pfarramts „in ihre großen kahlen Räume einen maleriſchen Schmuck mit jenen weihevollen Bildern erhalten hat.“

Durch dieſelbe Künſtlerin ſind durch unſere Vermittlung die lebensvollen Bildniſſe unſerer Reformatoren Luther und Brenz in die Kirche zu Plüderhauſen im Remsthal auf Koſten eines Stifters und gleichfalls in die neue Diaſpora-Kirche zu Waldſee um 150 ℳ auf Vereinskoſten gemalt worden. Das Pfarramt Plüderhauſen hat „im Namen des Stifters und der ganzen Gemeinde dem Verein den ehrerbietigſten Dank“ ausgedrückt und gemeldet: „Die Bilder haben allgemeine große Freude gemacht. Sie wurden am Konfirmationsſonntage nachmittags in einem feierlichen liturgiſchen Gottesdienſte der Gemeinde übergeben, welcher dadurch — und nicht am wenigſten den Konfirmanden ſelbſt die beiden Männer beſonders lieb und wichtig geworden ſind.

Dem gütigen Stifter soll nun zum Dank an Brenz' Geburtstag (24. Juni) eine neue Bibel (durchgesehene Ausgabe) in Prachtband überreicht werden."

Wie für malerischen Schmuck an Kirchenwänden und Decken, so sorgten wir mit Freuden für Bestellung der Malerei als Gehilfin der Predigt zur Ausschmückung von Kirchenfenstern mit biblischen Bildern. So wurde Rat und Gutachten gegeben zu Glasgemälden ins Münster zu Ulm, in die Friedhofskirche zu Reutlingen, zu den Chorfenstern der Friedenskirche in Stuttgart, der Kirche in der Vorstadt Berg, zu den Stadtkirchen zu Schorndorf, Neuenstadt, Marbach, Böblingen und Liebenzell, zu Glasgemälden in Ebhausen, Flözlingen, Hausen a. Z., Illingen, Mühlhausen a. N. und Mühlhausen a. E., Mochenwangen, Unterreichenbach. Besonders schön ausgefallen sind die von Van Treek in München gemalten Chorfenstergemälde der Stadtkirche zu Bietigheim. Zu dem mittleren (die klugen und thörichten Jungfrauen und darüber der Herr vom Himmel) hat ein Fabrikant 2000 Mark, zu dem einen Seitenfenster hat ein anderer Stifter 1200 Mark, zu dem andern Seitenfenster hat der Verein 500 Mark gespendet.

Zu den 67 kirchlichen Neu- und Umbauten, kleineren und größeren Verbesserungs- und Verschönerungsarbeiten haben unsere Vereinstechniker die Entwürfe und Voranschläge teils gemacht, teils der Oberkirchenbehörde oder den Kirchengemeinderäten begutachtet. Auch der Mitgründer unseres Vereins, unser hochverehrter Altmeister von Leins hat trotz seinem hohen Alter und trotz einer schweren Krankheit uns sein bewährtes Urteil und treuen Rat gegeben, namentlich über die nun in Angriff zu nehmenden Verschönerungsarbeiten der ersten Kirche des Landes, welche nun auch mit einer Reihe von biblischen Gemälden ausgeschmückt und so ein weiteres Vorbild für andere Kirchen unseres Landes werden soll. An Geduldübungen hat es bei diesen Beratungen und Bearbeitungen in den seit langem der kirchlichen Kunst entwöhnten Gemeinden nicht gefehlt. Ein Geistlicher hat jüngst uns über die vollzogene Einweihung seiner nach den Angaben eines unserer Techniker veränderten und verschönerten Kirche berichtet: „Nun, da sie vollendet war und in ihrer einfach schönen Gestalt sich den Blicken darstellte, wich die Unzufriedenheit bei den Leuten, welche namentlich in die Versetzung der Empore, Orgel, Kanzel und des Altars sich gar nicht hatten finden können und wollen. Nach glücklicher Vollendung des Werks, welches Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten genug mit sich brachte, ist es meine angenehme Pflicht, im Namen des Kirchengemeinderats für die gütige Beratung herzlich zu danken. Mir persönlich war es immer von Wert, gegenüber den vielen Nörgeleien unverständiger und unzufriedener Leute in einem sachverständigen Rat einen festen Rückhalt zu haben."

Wie so eine würdig und sinnig geschmückte Kirche auf nah und fern wirken kann, mag die Kirche in Neuenstadt beweisen, deren Verschönerung mit großmütiger Unterstützung der Frau Gräfin von Walderfee und ihrer Schwester, sowie der Frau Dr. Möricke in Stuttgart, der Stifterin des Neuenstadter Frauenstiftes, „so sehr zu allgemeiner Zufriedenheit ausgefallen ist, daß selbst frühere Gegner jetzt das Werk mit Wohlgefallen betrachten. Der Chor bildet ein wahres Juwel

kirchlicher Baukunſt, die von Van Treek gemalten Fenſter haben die Erwartungen noch übertroffen. Alles hat an der ſchön erneuerten Kirche ſeine Freude. Sie ſteht den Tag über offen da, ſo daß jedes mit Muße darin weilen und alles betrachten kann. Aus der Umgegend kommen viele Beſucher, beſonders auch Katholiken, welche es ſehr anerkennen, daß auch die Evangeliſchen etwas für ihre Kirche thun. Neulich hat ein katholiſcher Pfarrer ſeinen ganzen Gemeinderat hieher geführt, um ihre Opferwilligkeit für die Verſchönerung ihrer Kirche anzuſpornen."

Wie wichtig wäre es, wenn überall wenigſtens zeitweiſe freier Zutritt zur Beſichtigung ſinnvoll geſchmückter Kirchen gewährt würde, für deren genauere und erbauliche Betrachtung weder Zeit noch Ruhe ſich findet, wenn die Kirchenpforten nur für die Dauer der öffentlichen Gottesdienſte geöffnet werden.

Nach ſeinen Satzungen hat unſer Verein ſich auch die Aufgabe geſtellt „gute chriſtliche Bilder für Schule und Haus zu beſchaffen und zu verbreiten." Im letzten Jahr hat der Ausſchuß ſich entſchloſſen, das große hochedle Haupt des gekreuzigten Chriſtus nach dem 1501 entſtandenen Meiſterwerke auf dem Kreuzberg vor dem Chor der Leonhardskirche zu Stuttgart in der Anſtalt für Lichtdruck von Rommel und Genoſſen dahier abbilden und als Vereinsgabe an ſämtliche Mitglieder ausgehen zu laſſen. Die Herſtellungskoſten betrugen 1544 *M*. Wir haben nicht verſäumt, S. Majeſtät dem König Wilhelm II und Ihrer Majeſtät der Königin Witwe Olga das gerade nach dem Tode des Königs Karl fertig gewordene Bild zu verehren. Aus dem geheimen Kabinett des Königs kam uns dafür am 19. Oktober ein Schreiben zu, worin geſagt iſt, daß S. Majeſtät von der wohlgelungenen Wiedergabe dieſes edlen Denkmals alter Kunſt ſehr befriedigt ſei und unter gnädigſter Anerkennung dieſer ſchönen Veröffentlichung für die allerhöchſt Ihnen durch deren Einſendung bethätigte Aufmerkſamkeit freundlich danken laſſe." Der Oberhofmeiſter Ihrer Majeſtät der Königin Witwe hat im Auftrag derſelben am 18. Oktober uns übermittelt „den beſonders herzlichen Dank für die Überſendung einer Abbildung des Chriſtuskopfes, in welchem ſchönen Bilde des göttlichen Dulders ſie einen wahren Troſt in höchſt Ihrem großen Kummer und Schmerz empfunden hat. Sie bittet, den Mitgliedern des Vereinsausſchuſſes zu ſagen, daß Höchſtderſelben damit eine wahre Freude bereitet worden ſei."

Das Bild wurde auch in dankbarer Anerkennung deſſen, was die Stadt Stuttgart zur Erhaltung eines ſolchen Denkmals durch genaue Nachbildung des ſtark verwitterten gethan hat, dem Stuttgarter Gemeinderat gewidmet, und der H. Oberbürgermeiſter Dr. v. Hack hat am 29. Oktober im Namen des Gemeinderats für das Bild gedankt, „durch welche ſo wohlgelungene Abbildung der Verein ſeinen Verdienſten um die chriſtliche Kunſt in Württemberg ein weiteres hinzugefügt hat."

Auch den von Anfang an mit uns verbundenen chriſtlichen und kirchlichen Kunſtvereinen in Berlin und Dresden und Nürnberg, mit denen wir die Vereinsgaben auszutauſchen pflegen, iſt das Chriſtushaupt im Namen des Ausſchuſſes überreicht worden. Der Bayriſche Verein, deſſen Vorſtand H. Pf. Lotzbeck in Zirndorf bei Fürth uns den von Prof. Wanderer entworfenen farbigen

Konfirmationsſchein und ſeine neueſte Vereinsgabe, die Flucht Jeſu nach Ägypten von Hoffmann, hat zukommen laſſen, hat uns über unſere Gabe geſchrieben: „Wir haben uns derſelben ſehr gefreut, da die Beſtrebungen Ihres Vereins kaum einen würdigern Ausdruck hätten finden können, als durch dieſes Blatt, deſſen Gegenſtand nicht minder als ſeine vollendete Ausführung dem chriſtlichen Hauſe einen unvergleichlich ſchönen Schmuck bereitet."

Von dieſem Bilde iſt noch eine größere Anzahl von Abdrücken vorhanden. Es kann von der Steinkopf'ſchen Buchhandlung um 3 Mark bezogen werden. Auf Bitte des H. Amtsdekan Reiff hier haben wir den evangeliſchen Jünglingsvereinen 30 Stück geſchenkt, dazu aus dem Vorrat unverwendeter früherer Vereinsgaben 10 Brenzbilder, 30 „Herr bleibe bei uns", 5 „Luthers Hauspredigt," 20 Auszug der Waldenſer und 5 Kapff-Fenſter.

Der im Jahr 1857 aus dem Stuttgarter Geſamtpfarrgemeinderat hervorgegangene ‚Verein für chriſtliche Kunſt in der evangeliſchen Kirche Württembergs' zählte 1859 bei ſeiner erſten Hauptverſammlung 420 Mitglieder im Lande, am 31. Dezember 1891 hatte er 514 Gemeinden, 782 Geiſtliche, 807 einzelne Gemeindegenoſſen als Mitglieder, zuſammen 2103, davon 240 in Stuttgart. Durchſchnittlich kommen auf eine Diöceſe etwa 11 Gemeinden, 16 Geiſtliche, 13 Kirchengenoſſen. Die Anzahl der letzteren bewegt ſich in den einzelnen Bezirken zwiſchen 4 (Brackenheim, Geislingen, Hall, Leonberg, Tuttlingen) und 19 (Blaubeuren und Weinsberg), die der Geiſtlichen zwiſchen 7 (Eßlingen und Balingen) und 29 (Ludwigsburg), die Zahl der Privaten zwiſchen 1 (Leonberg, Waiblingen, Vaihingen) und 53 (Heilbronn).

Wir werden ferner thun, was wir nicht laſſen können, und unter freundlicher Mitwirkung der Herren Dekane und Geiſtlichen, welche die Anliegen des Vereins als Agenten wahrnehmen, gerne geben nach dem uns gegeben wird.

Laut dem von unſerm Ausſchußmitglied H. O.-Konſ.-Rat Krafft geprüften und richtig gefundenen Kaſſenbericht waren bei Abſchluß der Rechnung am 31. Dezember 1891 vorhanden bare 2641,92 ℳ und ein in langen Jahren erſpartes Kapital von 36000 ℳ, aus denen das jährliche Zinserträgnis 1382,50 ℳ beträgt.

Die Einnahmen betrugen 1890 und 1891 zuſammen 18486,86 ℳ, die Ausgaben: 13922,95 ℳ. Die Beiträge der Mitglieder ergaben in den zwei Jahren 1890 und 1891: 9237,80 ℳ.

Der Staatsbeitrag für jedes Jahr beträgt 515 ℳ. An Unterſtützungen für Gemeinden und an Belohnungen der Techniker für Reiſen, Gutachten, Entwürfe, Zeichnungen wurden ausgegeben im Jahr 1890 und 1891: 5574,02 ℳ. Die Vereinsgabe an die Mitglieder erheiſchte eine Ausgabe von 1544,20 ℳ.

In den 35 Jahren ſeines Beſtehens hat der Verein 745 Kirchengemeinden ſeinen Satzungen gemäß bedient mit „Beratung oder Unterſtützung zu Herſtellung, Einrichtung und Ausſtattung von Kirchen und ſonſtigen kirchlichen Räumen, von Altären, Taufſteinen, Kanzeln, Orgeln, Geſtühlen, ſowie zur Beſchaffung ſtilvoller heiliger Gefäße, Kruzifixe, Gemälde u. ſ. w." Unmittelbar haben unſern Rat und Beiſtand bisher noch nicht in Anſpruch genommen 279 Kirchorte unſeres evangeliſchen Landes. Aber auch ihnen wird mittelbar zu gut gekommen ſein

und kommen, was der Verein für Wiedererweckung des Sinns für kirchliche Kunst zum Dienste am Evangelium hat thun dürfen. Auch über die Grenze Württembergs hinaus haben wir, wie jeder Zeit, so in den letzten zwei Jahren, die Hand gereicht und erbetenen Rat gerne erteilt, so gut wir konnten. Vereinsausschuß und Vorstand können mit unsern H. H. Bezirks-Agenten im Rückblick auf das Geschehene wohl auch sagen: wenn's köstlich gewesen ist, so ist's Mühe und Arbeit gewesen. Aber die Freude, nach Kräften ein „schön Werk," ob auch andere fragen: „wozu dieser Unrat?" gethan zu haben, auch nur Kleines aber Gutes wirken zu dürfen im Dienste des Gottes, der auch die Kunst als seine Gabe zur Erbauung seiner Gemeinde und damit zu seiner Ehre schenkt, soll niemand von uns nehmen. Der Herr segne die Gönner und Förderer, die Meister und Künstler unseres Vereins; ja das Werk ihrer Hände wolle er fördern!

Den Ausschuß bilden: Baurat Dolmetsch, Architekt Gemeinderat Frey, Freiherr von Gemmingen, Präsident des Konsistoriums, Professor Grünenwald, Professor Kopp, Ober-Konsist.-Rat Krafft, Baudirektor Dr. v. Leins, Prälat v. Merz (Vorstand), Professor Reinhardt, Obermedizinalrat Dr. v. Reuß, Partikulier Karl Schill, Kommerzienrat Schulz (Kassenführer), Baurat Stahl, Prälat Dr. v. Wittich.

Der alte Hochaltar in der Kilianskirche zu Heilbronn und der Kruzifixus auf dem Kreuzberg bei der Leonhardskirche in Stuttgart.

Das Haupt des Christusbildes, welches von dem hohen Kreuz über dem künstlich aus Sandstein gefügten, mit Schädeln und Knochen als „Schädelstätte" bezeichneten Felsenhügel vor dem Chor der Leonhardskirche in Stuttgart herabschaut auf den freien Platz, ist in seiner Art ohne Zweifel das edelste Denkmal mittelalterlicher Kunst in Stuttgart, ja in Württemberg. Der Zahn der Zeit hat es viel zernagt, und schon vor einigen Jahrzehnten wurde es ausgebessert. Neuerdings machte der Zustand des Kreuzbildes und der großen, lebensvollen drei Figuren unter und neben dem Kreuze, Maria rechts, Johannes links und in der Mitte die Magdalena, die in reichem Gewande und Haarschmuck kniend das Kreuz umklammert, es rätlich, statt daran nochmals auszubessern, es lieber getreu dem Urbilde in gutem Heilbronner Sandstein nachbilden zu lassen. Das ist im vorigen Jahr unter Leitung des Prof. Donndorf geschehen. Vom alten Christushaupt wurde zu der Zeit, da es noch wohl erhalten war, durch den verstorbenen Bildhauer Zaiser ein sorgfältiger Gipsabguß genommen und nach diesem einhalb Meter hohen Abguß hat der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs eine 35 Centimeter hohe Photographie machen und durch die Anstalt für Lichtdruck von Rommel und Genossen in Stuttgart zu einer Gabe an die Mitglieder des Vereins für 1891 vervielfältigen lassen. Von dieser sehr gelungenen Nachbildung des in den Tod geneigten Hauptes giebt das autotypische Bild unserer Nummer eine Vorstellung.

Gestiftet ist das edle Gebilde von Jakob Walther, genannt Küehorn, und seiner Hausfrau Klara Magerin im Jahr 1501. Eine Stuttgarter Chronik

weiß davon nur zu rühmen: das Kreuz iſt „ſo artlich und meiſterlich gehauen, daß noch viel von gutem Geſicht und Verſtand nicht alſobald wiſſen mögen, ob der Stain (welcher die Sprünge und Aſtſpuren des gezimmerten Balkens nachahmt) von Stein- oder Holzwerk ſei. Der kunſtreich Meiſter, ſo den Ölberg zu Speier im Dom gemacht, hat dies Werk auch gefertigt."

Gewißheit hierüber beſteht nicht, aber wenn die Angabe richtig iſt, ſo wäre der Verfertiger wohl der Meiſter Hans von Heilbronn, der im Jahr 1507 den Ölberg für Lauffen am Neckar gefertigt und zwei Jahre zuvor den Entwurf zu dem Ölberg im Domhof zu Speier gemacht hat, vor deſſen Ausführung aber im Jahr 1509 geſtorben iſt. (Über den Ölberg in Speier ſ. Chr. Kunſtbl. 1868, S. 120 ff.)

In Heilbronn beſitzt die Kilianskirche noch einen alten Hochaltar, deſſen herrliche Schnitzwerke Lübke in der Geſchichte der Plaſtik ans Licht geſtellt hat und auch in der Geſchichte der deutſchen Kunſt eine Schöpfung nennt, die durch Reichtum und Pracht, durch hohes Schönheitsgefühl und treffliche Ausführung zu den vorzüglichſten Werken dieſer Art gehört. Man kann nichts Ausdrucksvolleres ſehen, als dieſe fünf großen Schnitzfiguren, namentlich die des Petrus im Schrein und die Bruſtbilder der vier Kirchenväter im Unterſatz. (Sie ſind abgebildet in den Denkmälern des Königreichs Württemberg von E. Paulus.) In deſſen mittlerer Niſche iſt das Bild des dornengekrönten Schmerzensmannes in halber Figur, den die ſchmerzenreiche Mutter am rechten, der liebende Johannes links am linken Arme aufrecht hält. Es iſt nicht ſowohl der Chriſtus, über den Pilatus dem Volke zuſpricht: „Seht welch ein Menſch" (Ecce Homo), als der im Grabe ſtehende, „an der ſpitzen Dornenkrone und an den tiefen Wunden" erkennbare, den Maria und Johannes den Beſchauern vorſtellen, damit ſie ſehen, „in welchen ſie geſtochen haben." Das Bild ſoll empfinden laſſen, was Sigmund von Birken in ſeinem Paſſionsliede ſingt: „Ach die Urſach war auch ich, ich und meine Sünde, dieſe hat gemartert dich, daß ich Gnade finde." Man nannte ſolche Bilder „Erbärmde-Bilder" (nach Pſalm 89, 1 der lateiniſchen Bibel: Misericordias domini cantabo, die Erbarmungen Gottes will ich beſingen.) Sie ſollten zeigen, wie erbärmlich der Heiland hat für die Sünder leiden müſſen und wie unermeßlich die Erbarmungen Gottes zu preiſen ſind, der ſeinen eingebornen Sohn in ſolch Not und Tod dahingegeben hat, ſo daß es auch ein ſteinern Herz erbarmen, zu Buße und Glauben rühren muß. (Vgl. auch Handbuch der kirchl. Kunſtarchäologie von Otte und Wernicke I, 541.)

Betrachten wir nun die (der trefflichen Photographie von Schuler nachgebildeten) drei Figuren, dazu auch den über dem Altarwerk am Kreuze hängenden Chriſtus genau und vergleichen wir die Figuren auf dem Stuttgarter Kreuzberg. Die Köpfe der Maria und des Johannes haben die größte Ähnlichkeit. Die Figur Chriſti iſt in der Dornenkrone und der Art ihrer Bindung, im Haupthaar, in der Leibesgeſtalt und im Lendentuch ſo gleich, daß es naheliegt zu denken, beide hohe Kunſtwerke ſeien von der Hand desſelben Meiſters Hans von Heilbronn. Nach der Inſchrift an einem Flügelbilde iſt der Heilbronner Altar 1498, nach der Inſchrift am Stuttgarter Kreuze iſt dieſes 1501 ent-

ſtanden. Vielleicht hat die Erinnerung, daß der Meiſter den Ölberg in Lauffen und zu dem Ölberg in Speier den Entwurf gefertigt hat, dazu beigetragen, daß man in Stuttgart das Stuttgarter Bildwerk ſeltſamerweiſe den „Ölberg" zu nennen ſich gewöhnt hat, als ob Chriſtus auf dem Ölberg gekreuzigt worden wäre. Wahrſcheinlich aber kommt dieſe unrichtige Benennung davon her, daß urſprünglich auf dem Wege aus der Stadt in die Vorſtadt zum einſtigen Leonhardskirchhof die ganze Folge der ſogenannten Stationen des Marterganges Jeſu, der via dolorosa, wie die berühmten Stationsbilder des Adam Kraft am Wege vom Tiergärtner Thor Nürnbergs bis zum Johanneskirchhof, zu ſehen war. Die erſte Station war der Seelenkampf Jeſu am Ölberg. Man ging betend „zum Ölberg" und von da weiter bis zur letzten Station, dem Kreuzbilde. Die Redensart „zum oder am Ölberg" blieb im Volksmund, auch nachdem die vorherigen Stationen abgegangen waren, und bis in unſere Tage heißt der Kreuzberg vor dem Chor der Leonhardskirche „der Ölberg", ohne daß man daran dachte und denkt, daß der Ölberg nicht der Ort der Kreuzigung Jeſu war.

Allerjüngſt hat der Stuttgarter Gemeinderat den hochlöblichen Beſchluß gefaßt, das alte, urſprüngliche Kreuzbild nebſt den drei Figuren, das ſeit Fertigung des Nachbilds ſorgſam aufbewahrt blieb, an die Kapelle des Bragfriedhofes zu ſetzen und durch ein beſonderes Dach zu ſchützen. Dafür ſei auch hier großer Dank geſagt.

Die Marienkirche zu Sigtuna.

Selten drängt ſich uns das Gefühl von der Vergänglichkeit alles Irdiſchen mit ſo überwältigender Stärke auf, als bei einem Beſuch der uralten ſchwediſchen Niederlaſſung Sigtuna. Ein paar Hundert armſelige Hütten, von etwa einem halben Tauſend Menſchen bewohnt, zeigen den Platz an, wo einſt die prunkvolle Reſidenz der Könige, die Hauptmünzſtätte des Reiches, ſtand und von wo aus ſchwunghafter Handel nach allen Ufern des Mälarſees betrieben wurde. Der Sage nach durch Sigge Fridulfsſon noch vor Anfang unſerer Zeitrechnung gegründet, trat die Stadt unter Olof Skötkonung (1020) in die Geſchichte ein. Gleichzeitig gewann auch die von Adalvard dem Jüngeren gepredigte Lehre Chriſti feſten Boden. Mit Unterſtützung des glaubenseifrigen Königs Stenkil entſtand die Kirche St. Per. In raſcher Folge wurden ſodann zwei weitere Gotteshäuſer zu Ehren des heiligen Olof und Laurentius errichtet. Ruſſiſche Kaufleute bauten dazu noch eine Nikolaikirche. Die Anzahl und der Reichtum der Bürger Sigtunas, der Einfluß und Glanz ihres Gemeinweſens nahm ſtetig zu. Aber bereits zwei Menſchenalter ſpäter traf dasſelbe ein Schlag, von dem es ſich nie wieder erholen ſollte. Heidniſche Seeräuber verheerten das Land und verbrannten auch Sigtuna. Zwar wurde dasſelbe für diesmal und auch nach anderen verheerenden Feuersbrünſten immer wieder aufgebaut. Aber ſeitdem die Fürſten ihren Herrſcherſitz nach Stockholm verlegt hatten ging die Stadt raſch zurück. Dagegen erreichte das 1237 durch Erzbiſchof Jarlerius von Upſala begründete Dominikanerkloſter bald eine hohe Blüte. Als Sitz und Pflegeſtätte geiſtigen

Schaffens brachte es im Lauf der Zeit eine Reihe tüchtiger Männer hervor, von welchen manche nachmals Bischofsstühle bestiegen oder in anderer Art sich auszeichneten. Selbst ein annalistisches Geschichtswerk verdanken wir dem Fleiß dieser wackeren Mönche, deren Anzahl nie unter vierzig betrug. Reiche Gaben flossen ihrem Kloster zu. Geistliche und weltliche Große betrachteten es als Vergünstigung, mit den entschlafenen Ordensbrüdern der Urständ harren zu dürfen. Wie den religiösen Genossenschaften in Schweden überhaupt, so versetzten auch dem Dominikanerkloster Sigtuna insbesondere die Stürme der Reformation den Todesstoß. Die Klosterkirche der heiligen Maria (Varfrukyrka) hat denselben getrotzt und sie siegreich überdauert, während die übrigen Gotteshäuser verfielen.

Die „Marienkirche" ist somit das einzige Denkmal von Sigtunas früherem Glanze. Im gotischen Stil erbaut hat sie drei Schiffe und gegen Osten einen doppeltgevierten Chor. Drei Portale und ebensoviele Fenster beleben die Westseite; den staffelförmig ansteigenden Giebel schmücken romanisierende Lisenen und bandartig gehaltenes Zierwerk. Licht und lustig, freilich auch etwas nüchtern und kahl erscheint das Innere. Schlanke Pfeiler tragen ein zierliches Kreuzgewölbe. Kanzel und Altar gehören der Barockperiode an.

Leider ist auch an Sigtunas alleinigem und letztem Gotteshaus die Zeit nicht spurlos vorübergegangen. Sprünge im Mauerwerk und in der Bedachung lassen das Schlimmste befürchten. Seit Jahren mußte daher die Liturgie in einem Saale des Schulhauses verrichtet werden. Doch besteht Hoffnung, daß noch in später Stunde dem Verderben Einhalt geschieht und eine der wenigen Perlen nordischer Frühgotik vor dem Ruin geschützt wird. Die „Föreningen för Sigtuna Kyrkas restaurering" ist bestrebt, die nötigen Mittel zu gründlicher und stilgemäßer Erneuerung des Bauwerks aufzubringen. Möchten ihre Bemühungen von recht gutem Erfolge gekrönt sein! Deutschen Kunstfreunden, welche sich für die Sache interessieren, diene zur Nachricht, daß der Vorsitzende genannter Gesellschaft, Herr Kand. phil. Wilhelm Lundström, (Dragarbrunnsgatan 58, Upsala) zu näheren Aufschlüssen gerne bereit ist, auch Gaben jeglicher Art dankend entgegennimmt und verrechnet.

München, 21. Mai 1892. Dr. P. Wittmann.

Das Kirchlein zu Goldisthal.

Eine der kirchlichsten, aber auch ärmsten Thüringer Waldgemeinden ist Goldisthal bei Ölze. Der weitaus größte Teil des 500 Seelen zählenden Dörfleins arbeitet die Woche über in den Forsten. Am Sonntag wandert, wer einigermaßen kann, hinab zur Kirche im fernen Mutterort, aus dem man erst zur Nachmittagsstunde zurück sein kann. Aber die Alten, die Schwachen, die Mühseligen und Beladenen, wie oft können sie den weiten Weg zur Sommerszeit wagen und vollends, wenn die Winterstürme brausen und der Thüringer Wald sein Winterkleid angezogen hat! Dann sammelt der Pfarrer wohl die Gemeinde in der engen niedern Schulstube, welche die Menge der Andächtigen nicht zu

faſſen vermag. Dabei iſt kein Altar, keine Kanzel, keine Orgel. Ein kleines Friedhofglöcklein ladet zur Andacht. Endlich iſt der Herzenswunſch erfüllt, ein eigenes Kirchlein zu bekommen. Glaube und Liebe von nah und fern hat Bauſtein an Bauſtein gefügt. In edler Einfachheit ſteht es im Äußern bis zum Kreuz auf dem Türmchen fertig da. Noch fehlen aber Orgel, Kanzel, Altar, der ganze innere Ausbau, noch fehlen dazu 6000 Mark, ſchier unerſchwinglich für das arme Dorf. Herzlich bittet daher um Hilfe zur Vollendung um Chriſti willen und ſeines Reiches auf Erden der Kirchen- und Schulvorſtand. Freundliche Gaben wird Schultheiß Karl Elsmann in Goldisthal mit herzlichem Danke annehmen und beſcheinigen.

Chronik.

Berlin. Im Königl. Kunſtgewerbemuſeum fand im Monat März eine Ausſtellung von Paramentenſtoffen und kirchlichen Stickereien ſtatt, welche den ganzen Lichthof füllten. Die Samt-, Seide- und Brokatzeuge waren aus den Werkſtätten in Crefeld geliefert. Unter den Stickereien zeigten die Decken für Altar und Kanzel evangeliſcher Kirchen zum Teil hohe künſtleriſche Vollendung. Neben den Paramentenvereinen Hannovers und Mecklenburgs waren auch die Werkſtätten des Muſterzeichners Eugen Beck in Herrnhut, des Architekt Prüſer, der Frau Dr. v. Wedell und der Fräulein Beſſert-Nettelbeck in Berlin reich vertreten. Die Ausſtellung ſollte für die künſtleriſche Ausſtattung der vielen im Bau begriffenen evangeliſchen Kirchen Anregung und Hinweis auf die vorhandenen Vorbilder und Bezugsquellen geben. Zu dieſem Zweck wurden auch hervorragende Stücke der Zeugſammlung, Entwürfe aus der Unterrichtsanſtalt und Vorlagen aus der Bücherei des Gewerbemuſeums mitausgeſtellt. Sehr erfreulich iſt, daß nun auch in der Reichshauptſtadt unter den Augen des evangeliſchen deutſchen Kaiſers etwas geſchehen iſt, nach dem freilich viel umfaſſenderen Vorgang der 1863 vom ſeligen Pfarrer Meurer ins Werk geſetzten Paramenten- und kirchlichen Kunſtausſtellung zu Hohenſtein in Sachſen, und der vom Verein für chriſtliche Kunſt in der evangeliſchen Kirche Württembergs im Anſchluß an den evangeliſchen Kirchentag und Kongreß für innere Miſſion im Auguſt und September 1869 zu Stuttgart unter Leitung des ſeligen Oberhofpredigers v. Grüneiſen veranſtalteten Ausſtellung chriſtlicher Kunſt- und Gewerbeerzeugniſſe, über welche das Chriſtliche Kunſtblatt 1869 Nr. 10—12 berichtet hat.

Ulm. Im Münſter iſt ſoeben ein neues gemaltes Fenſter eingeſetzt worden. Es iſt das Hauptfenſter der Südſeite, ſtellt die Kreuzigung in figurenreicher Kompoſition dar, darunter

die Kreuztragung. Der Sockel zeigt, in drei Gruppen zusammengestellt, die Wappen der neun Patriziergeschlechter, welche das Fenster stifteten: der Schad, Kraft, Welser, Baldinger, Gassold, Neubronner, Altershammer, Wölkern, Karg. Das Fenster ist das neunte Münsterfenster, das aus der Hofglasmalerei von C. H. Burkhardt und Sohn in München hervorgegangen ist, und bereits ist ein zehntes bei derselben bestellt, das für die Nordseite bestimmt die Darstellungen „Moses auf Sinai" und Aufrichtung der ehernen Schlange" zeigen wird und von Herrn Staib in Stuttgart gestiftet ist.

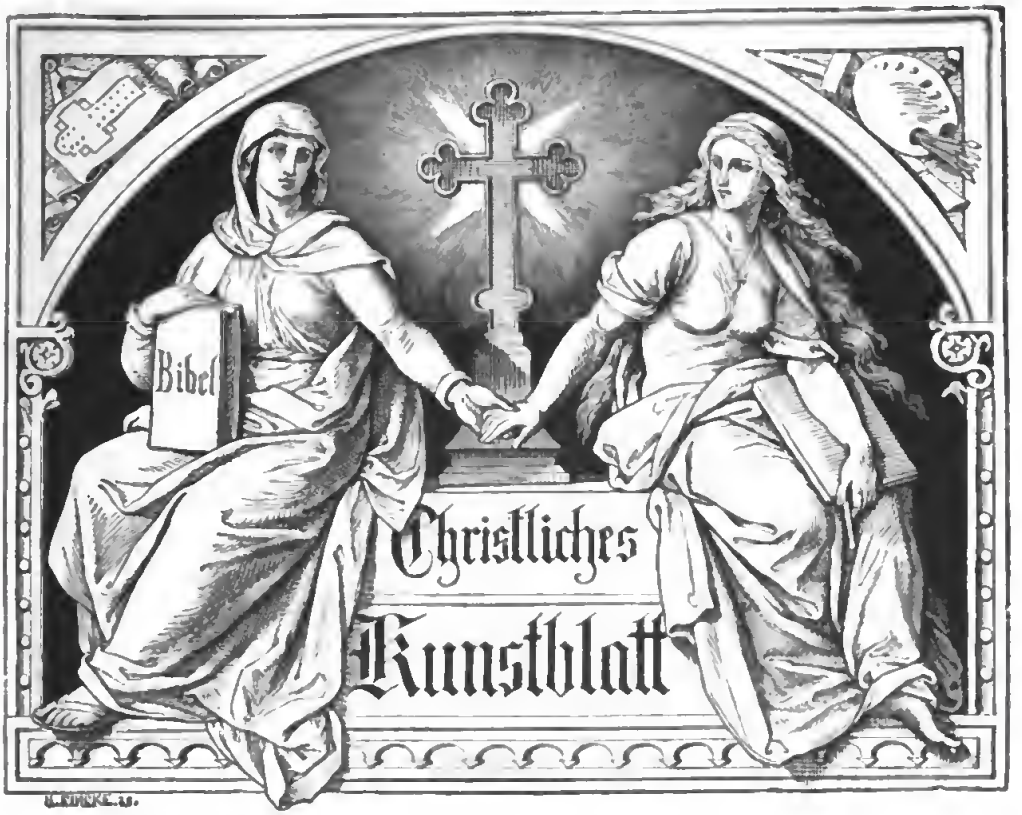
Wittenberg. Die von Friedrich dem Weisen nach seiner Rückkehr aus dem heiligen Lande (1493) zu einer Wallfahrtskirche, für die von ihm zusammengekauften 5000 Reliquien, bestimmte, 1503 der neugegründeten Hochschule übergebene Schloßkirche, die an der Nordwand des Schlosses angebaut ist, und an welcher die 95 Sätze von Luther 1517 angeschlagen wurden, ist im Laufe der Zeit infolge der verschiedenen Belagerungen und Wiederherstellungen so zugerichtet worden, daß die Urgestalt des Innern völlig verschwunden ist. Auf Anregung des Kronprinzen, des nachmaligen Kaisers Friedrich, wurde im Jahr 1885 ein völlig neuer Einbau begonnen durch den Geh. Oberbaurat Prof. Adler in Berlin. Die alte Kirche war einschiffig und hatte eine netzgewölbte Decke und eine von Säulen getragene Borkirche, auf welcher ursprünglich die Reliquien aufgestellt waren. Der Kronprinz wollte, daß ein schönes, neues Werk, ein Pantheon der deutschen Geisteshelden, geschaffen werde. Um das Innere eindrucksvoller zu machen, wurden die einstigen Träger der Borkirche zu 20 Meter hohen Pfeilern erhöht, und so drei Schiffe hergestellt. Vor den Pfeilern erhielten die überlebensgroßen Steinbilder von neun Reformatoren Platz, in die Zwikeln der Gewölbe sind 82 eherne Medaillonbilder von Fürsten und Gelehrten eingelassen, an den Brüstungen der Borkirche sind 52 Ritterwappen und in den Fenstern 198 Wappen protestantischer Städte. In der Mitte des aus Sandstein bestehenden Altars ist die Figur Christi zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. An beiden Seiten des Altars werden reiche, von den protestantischen Fürsten gestiftete, Stühle zu stehen kommen. Es ist Hoffnung, daß im Oktober dieses Jahres die Einweihung der neuen Schloßkirche werde stattfinden können.

Bacharach. Die Pfarrkirche zu St. Peter gehört zu den mittelrheinischen Baudenkmalen hohen Ranges; sie reicht mit ihren Anfängen über das Jahr 1200 zurück. Aus dem romanischen Stil in die emporstrebende Gotik hineingewachsen, ist sie ein eigentümliches Gebilde dieses Stillübergangs geworden, und mit ihrer kühnen Bogenspannung, mit dem Chorumgang und dessen Zwergsäulenstellung, mit seinen mehr als 150 verschiedenen Kapitälen, eine Fundgrube mittelalterlicher Kunst. Sie hat wie die Niederpfalz, zu der Bacharach einst gehörte, schwere Zeiten durchgemacht, deren Spuren sie sattsam trägt. Schon 1857 hat der damalige preußische Konservator von Quast ihre Wiederherstellung angeregt. Nun ist sie im Gange. Für sie bestimmt ist auch der Reinertrag der inhaltsreichen „Bilder aus der Chronik Bacharachs und seiner Thäler, ein Stück rheinischer Orts- und Kirchen- [auch Leidens-] Geschichte von Karl Theile, evangelischer Pfarrer in Bacharach. Gotha. Fr. A. Perthes 1891." Den Anstrengungen des Herrn Pfarrers ist es gelungen, die Gemeinde, die Provinz, den Staat zum Zusammenwirken willig zu machen. Unter Teilnahme des Baurats und Regierungsrat Cuno in Koblenz wurden nach den Planen des Baumeisters Withase in Köln die Gewölbe des Chores, des Quer- und Mittelschiffs, sowie der Turm erneuert. Das sehr verwahrloste Innere der Kirche wird durch Kirchenmaler Rensing aus Crefeld ausgemalt. Beim Abschaben der drei- und vierfachen Tünchschichten sind romanische und gotische Wandmalereien entdeckt worden, über die später berichtet werden soll.

Inhalt: Der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs. Mit Bild. — Der alte Hochaltar in der Kilianskirche zu Heilbronn und der Kruzifixus auf dem Kreuzberg bei der Leonhardskirche in Stuttgart. Mit Bild. — Akademische Kunstausstellung in Berlin. — Das Kirchlein zu Goldisthal. Mit Bild. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. August 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 8.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ein neues Dogma.

Vierunddreißig Jahre sind vorübergegangen, seit das christliche Kunstblatt (in der dritten Nummer seines ersten Jahrgangs) zwanzig Sätze über evangelischen Kirchenbau mitgeteilt hat, welche die Abgeordneten der höchsten Kirchenbehörden aus den Königreichen Sachsen, Bayern, Hannover und Württemberg und aus den beiden Mecklenburgischen Großherzogtümern zu Dresden im Jahr 1856 vom gottesdienstlichen Gesichtspunkt aus aufgestellt hatten. Es sollte der Verweltlichung und Willkür des Kirchenbaues, welche überall eingerissen war, Einhalt gethan und bei Geistlichen und Laien Verständnis für stilvollen, edlen Kirchenbau geweckt werden. Die neueren evangelischen Kirchen hatten ja, wie eine Denkschrift vom Jahr 1852 sich ausdrückt, „durch das Verlassen überlieferter Formen, durch eine scheinbar rationelle — unserer Zeit angepaßte Behandlung des Stils, durch unrichtige Auffassung der in den meisten Fällen ge-

botenen Einfachheit, häufig eine ſolche Charakterloſigkeit erhalten, daß ſie auf keine Weiſe den Bauausführungen früherer Zeiten an die Seite geſtellt werden können. Selbſt den neuern katholiſchen Kirchen ſtehen die im Lauf dieſes Jahrhunderts errichteten evangeliſchen Kirchen im allgemeinen nach."

Faſt ganz vergeſſen war, welch eine erweckliche Bedeutung es haben könne, wenn ein Kirchengebäude gegen Sonnenaufgang gerichtet („orientiert") iſt und damit an den „Aufgang aus der Höhe," an das, wovon „das Heil uns kommen her" erinnert, ein frommes Gemüt auch hinausſchauen heißt auf die Stunde der Wonne, da es heißen wird: „Jetzo gehet auf die Sonne, jetzo gehet an der Tag, der kein Ende finden mag." Daß es würdig und recht ſei, den Ort, in welchem Leib und Blut des Herrn ausgeteilt und genoſſen wird, dieſen Ort der höchſten Gemeindefeier auch baulich hervorzuheben, daß ein beſonderer Altarraum von Anbeginn chriſtlicher Kirchenbaukunſt hergeſtellt worden iſt, daß „Kirchen ohne Chor das Ausſehen bloßer Betſäle haben, und ohne viel Mühe in Konzertſäle, Feſtſäle und dergleichen verwandelt werden können," daran dachte ſeit langeher nicht Hirte noch Herde, nicht Meiſter noch Geſelle.

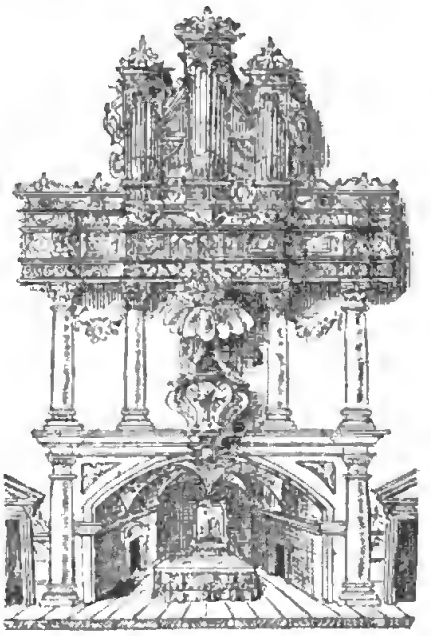
Wie für die Stellung, ſo hatte der Baumeiſter für die Form und Ausſchmückung des Altars keine Richtſchnur. Der „Prediger" hatte keine Anweiſung für kirchliche Kunſt und gottesdienſtliche Wohlordnung mit ins Amt bekommen. „Jeder thät, wie ihm gut deuchte." Und wie die Gebäude, ſo ließen auch die Gemeinden ſich alles gefallen.

Wenn unſere Reformatoren gegen Menſchenſatzungen und äußere Zeremonien das Wort Gottes und die Predigt betonten, ſo fiel es ihnen nicht im Traume ein, damit das Wort über das Sakrament zu ſtellen. Das Augsburgiſche Bekenntnis ſagt im fünften Artikel: Auf daß wir den Glauben erlangen, iſt das Amt der Evangeliumspredigt und der Sakramentreichung eingeſetzt. Und im ſiebenten Artikel wird beſtimmt: Die chriſtliche Kirche iſt die Verſammlung aller Gläubigen, bei welchen das Evangelium rein gepredigt und die heiligen Sakramente laut des Evangelii gereicht werden. So hat die evangeliſch-lutheriſche Kirche Wort Gottes und Sakrament gleichgeſtellt. Dem entſpricht eine örtliche Hervorhebung des Altars wie der Kanzel. Und dem entſprach man auch in der Reformationszeit bei kirchlichen Neubauten. So hat der edle Herzog Chriſtoph von Württemberg, der geiſt- und kraftvolle Schöpfer der großen Kirchenordnung ſeines rein proteſtantiſchen Landes, ſeine Schloßkapelle um 1560 mit einer einfach-ſchönen Altarniſche bauen laſſen. (Im Chriſtl. Kunſtblatt 1866 S. 53 iſt ſie abgebildet.)

Mit den übergroßen Chören der aus rein katholiſcher Zeit überkommenen Kirchen wußte man freilich nichts anzufangen. Zum Anhören der Predigt taugten ſie nicht: wegen ihrer Lage und Größe waren ſie unhörſam. Man benützte wenigſtens den Raum des Choreingangs zur Einfügung einer Bühne für die Orgel. Dieſe hing vorher an einer Wand; nun aber nahm ſie als Trägerin des evangeliſchen Chorals, als Führerin des Geſangs der evangeliſchen Geſamtgemeinde eine größere Bedeutung als früher, auch größere Formen und Räume in Anſpruch. Auch in kleinen Kirchen fand man für die neue Orgel keinen Raum, wenn man nicht den Chor dazu nehmen durfte. Und gewehrt hat das am wenigſten der

Gedanke, wie dadurch die ſchönen Fenſter verbaut, der lichte Raum verdunkelt, der Altar verdeckt würde. Sinn für Schönheit an ſich und für kirchliche Kunſt iſt zu keiner Zeit allem Volke eigen, auch den Gebildeten nicht ohne beſondere Gabe und Erziehung. Und da es in der Menſchenwelt geht nach dem Ausſpruch eines Weiſen: „Alles iſt Gewohnheit," ſo gewöhnte man ſich auch an die Verkümmerung, Entleerung, ja Entwürdigung des Kirchengebäudes, der die ſinkende Kunſt nicht zu ſteuern wußte, meiſt nur dienen konnte. Je mehr dann die langen Perücken und Predigten, noch mehr, als die Haarbeutel und Zöpfe der „Kanzelredner" in Schwang kamen, ſtellte oder hängte man die Kanzel unmittelbar über den Altar, ohne Skrupel darüber, daß damit eine Überordnung der Predigt über das Sakrament verſinnbildlicht und „der Ort menſchlicher Auslegung des göttlichen Wortes über den Ort göttlicher Gnadenſpendung" geſtellt wäre. Von richtigem Verhältnis der Form zum Inhalt, von kirchlichem Stil, daß die Kunſt auch im Kirchenbau tieferen Sinn und höhere Gedanken zum Ausdruck bringen ſoll, daß die Notdurft, die Nutzbarkeit, die Bequemlichkeit nicht Alleinherrſcherin ſein dürfe, von all dem hatte man keine Ahnung mehr.

Nicht zu ſagen iſt, was der dreißigjährige Krieg vollends, nicht bloß äußerlich ſondern auch innerlich, verwüſtet und verſchüttet hat in unſerem Deutſchland. War vorher ſchon durch die aus der Fremde eingeführte welſche oder „antikiſche" Kunſt auch der Kirchenbau meiſt in Äußerlichkeit und Nüchternheit abgeirrt, ſo ging in den ſchrecklichen dreißig Jahren Geiſt und Leben evangeliſcher Kunſt gänzlich zu Grund. Hatte man in der Eile bei Einführung der Reformation in die Gemeinden das überkommene Kirchengebäude benützt ſo gut oder ſchlecht man konnte, ſo wurde nun aus der Not förmlich eine Tugend gemacht, nachdem die Kriegsfurie ihr Werk gethan und an neues Bauen und Herſtellen zu gehen war.



Rührend iſt, wie Joſeph Furttenbach, ein guter frommer Mann und „Bauherr" in Ulm, den verarmten und verſtörten Gemeinden zu „beneben hochnützlicher Kommoditeten mit geringen Unkoſten aufzubauenden wohlproportionierten Kirchengebäulein Gott zu Lob und Ehr" verhelfen wollte. Wir haben über ihn und ſeine Kirchenbaupläne im Jahrgang 1885 S. 115 berichtet und möchten darauf zurückweiſen. Wie er „die vornehmſten Prinzipalſtücke, Altar, Predigtſtuhl und Orgel, allda, Gott zu loben, die liebliche Muſika gehalten wird" angeordnet und „gar wohl in das Geſicht und Gehör gerichtet und auf das allernäheſte zuſammengebaut" wiſſen wollte, zeige als Nachtrag zu jenem Berichte die hier ſtehende Nachbildung ſeiner in Kupfer geſtochenen Zeichnung aus dem Jahr 1649.

Da wird immerhin noch der Altar in eine, freilich lichtlose, niedrige Chornische gestellt; über deren Decke aber ist die Stube, aus welcher ungesehen und unbeschrien der Prediger durch einen Vorhang unmittelbar die Kanzel betreten konnte und über seinem Haupte prangt noch die Orgel und Musikbühne auf gemalten Säulen.

Was weiterhin in Stadt und Land an Ungehörigkeit und Ungeheuerlichkeit, an Unsinn und Ungeschmack, an Willkür und Roheit zwei lange Jahrhunderte leisten konnten, wie der bloß rechnende Verstand und Unverstand Gefühl, Phantasie und Vernunft verdrängt hat, wie in das Kirchengebäude Vorkirchen, Orgelbühnen, Gestühle vom Zimmermann vieh- und brechhüttenmäßig eingebaut, vom Maurer Luft- und Lichtlöcher rücksichtslos, maßlos durch Wand und Mauer geschlagen, alte Gemälde und Gezierden verderbt, Staub und Unrat gepflegt worden sind — davon schweigt die akademische Kirchengeschichte Deutschlands, schreit aber so manches Hundert von „Gotteshäusern" noch heute.

Gegen solche Verwüstung des Heiligtums konnte der „klassische" Reithausstil, zu dem sich der Kirchenbau im vorigen Jahrhundert aufgeschwungen und in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bauamtlich verherrlicht hat, als eine Rettungsarche aus der Sintflut erscheinen. Ein mehr oder weniger langes Viereck, an zwei oder drei seiner Seiten eine von viereckigen oder runden Holzstützen getragene Vorkirche, deren Brüstung lediglich mit dem Lineal gezeichnet ist, an der vierten Seite die Kanzel gleich einem Schwalbennest über dem Altar, zu beiden eine viereckige Thür für den Geistlichen, dazu alles „schön weiß" gestrichen, welch eine Herrlichkeit!

Es sollte denn doch wieder Licht werden. Göthe hatte das Straßburger Münster wieder entdeckt, das ging nicht ganz verloren. Boisserée hatte den Kölner Dom wieder aufgefunden. Die Kunstforschung und Kunstgeschichte that sich nach und nach auf. Nicht bloß Winkelmaß und Lineal, auch „des Zirkels Maß und Gerechtigkeit" wurde wieder an den alten Kirchenmeistern und -Mustern in Schulen und Büchern gelernt und gelehrt. Ein Verständnis ging auf für den Unterschied zwischen Hörsaal und Betsaal, zwischen Reithaus oder Schauspielhaus und „Gotteshaus." Daß bei evangelischen Christen unter diesem kein „Wohnhaus für die Gottheit," sondern ein Haus für die Versammlung der Gemeinde des Herrn zu ihrer geistlichen Erbauung verstanden werde, dafür sorgt das Evangelium von der Anbetung Gottes im Geiste und in Wahrheit, auch die Rede des Stephanus, wie das Gebet Salomos: „der Himmel und aller Himmel Himmel mögen dich nicht fassen. Wie soll's denn dies Haus thun, das ich gebaut habe." Aber daß das Haus, in welchem öffentlich vor der Gemeinde Gottes Wort und Sakrament gehandelt werden soll nach rechtem Unterschied und rechter Einheit beider, wie eine Kirche Wohlordnung und Würde, Erhabenheit und Schönheit erhalten könne und müsse, das durfte auch dem abgelernt werden, was kirchliche Baukunst seit Jahrhunderten in senfkornartigem Wachstum, auch im Kleinen groß und schön, nicht bloß in den großen, überherrlichen romanischen und gotischen Domen, ausgestaltet hat. Bei allem Gegensatz zu andern Kirchen durfte die evangelische wohl von jener, die in langer Übung eben doch Meisterin im Ordnen und Formgeben geworden ist, etwas lernen. Und sie hat gelernt.

Demzufolge und im Zusammenhang mit der liturgischen Neuordnung wurde in Preußen durch Kabinetts-Ordre als Regel für den Kirchenbau aufgestellt: die Richtung der Längenachse von Ost nach West, die Trennung der Kanzel vom Altar und dem Kommuniontisch; dann (1842 und 1851) die Zugänglichkeit des Altars oder Tisches rings von allen Seiten, die Vermeidung von Emporen, welche die Fenster (lichtraubend) quer durchschneiden, die Fernhaltung von Anbauten, wie Spritzenhäuser, Feuerleiterschuppen und dergleichen. Endlich wurde (1852) durch königl. Erlaß die Anschließung an die bessern Kirchenformen früherer Jahrhunderte empfohlen, (1856) auch auf Anordnung einer überwölbten Altarnische gedrungen. In der Zeit, als ein Grüneisen, der Schüler Schleiermachers, mit Gustav Schwab, A. Knapp und andern gut protestantischen Männern das neue Gesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg, die von Hause aus reformierte Formen zum lutherischen Bekenntnis überkommen hat, vorbereiteten, wurde auch zwischen der Oberbaubehörde und den kirchlichen Verwaltungsbehörden (1840) eine Verständigung getroffen über Raum- und Größenverhältnisse, über östliche Richtung von Chor und Altar, Stellung der Kanzel in Nähe des Chors, Haupteingang und Orgelstand im Westen. Auch bei kleineren evangelischen Kirchen und Betsälen sollten (nach einer Bestimmung vom Jahr 1852) mindestens Altarnischen angebracht werden. In Baden erging (1852) ein Ministerialerlaß, daß und wie neu zu erbauende Kirchen mit einem Chor versehen werden sollen, in dessen Mitte der Altar aufzustellen sei. Auch in Sachsen-Weimar und Altenburg wurden über Himmelsrichtung, Stellung von Kanzel und Altar Vorschriften gegeben.

Auf Grundlage der eingangs erwähnten Dresdener Sätze wurde auf dem Kirchentag in Barmen (1860) über christliche Kunst und Kirchenbau verhandelt. Die Sätze, welche auch von reformierter Seite im wesentlichen gutgeheißen worden waren und in unserem Blatte 1861 Nummer 5 und 6 abgedruckt sind, sollten den Gemeinden, Gemeindevorstehern und namentlich den Geistlichen Belehrung geben über Bau und Einrichtung evangelischer Kirchen, Stellung des Altars in einem etwas erhöhten Chor, „ohne welchen eine Kirche nichts weiter als ein Betsaal ist und den historischen Namen einer Kirche nicht verdient", Stellung der steinernen oder hölzernen Kanzel am Chorbogen, nicht hinter oder über dem Altar, wo sie denselben „in unanständiger Weise überragen würde", Stellung der den Gemeindegesang tragenden, den Gottesdienst überhaupt unterstützenden Orgel hinter den Gemeindestühlen auf einem dem Altarraume gegenüber errichteten Bühne, Stellung des Taufsteins, nicht eines tragbaren hölzernen Tisches, am besten ins Angesicht der Gemeinde, in deren Anwesenheit und unter deren Fürbitte die Taufhandlung öffentlich vollzogen wird, am schicklichsten zwischen Altar und Gemeinde.

Damit war vorgearbeitet für eine nochmalige Beratung über die von dem Gründer des Christlichen Kunstblatts unter Beiziehung des geheimen Oberbaurats Stüler in Berlin, des Oberbaurats Leins in Stuttgart und des Baurats Hase in Hannover (auch des Geheimen Regierungsrats Zwirner in Köln) vorgelegten Sätze in der Konferenz der Abgeordneten evangelischer Kirchenregierungen zu

Eisenach am 5. Juni 1861. Das Ergebnis dieser Beratung ist zusammengestellt in dem den hohen Kirchenregierungen empfohlenen „Regulativ für evangelischen Kirchenbau," welches im Christl. Kunstblatt 1862 S. 118 für weitere Kreise gedruckt, von uns im Jahrgang 1882 (Seite 124) nochmals zur Erinnerung gebracht ist in erneutem Abdruck. „Das Evangelische Kirchengebäude, ein Hand- und Hilfsbuch zur Anlage und Einrichtung unserer Gotteshäuser" von Karl Ämilius Jähn (Leipzig 1882), sowie der von Professor Viktor Schultze in Greifswald in Verbindung mit Baurat Dr. Mothes in Leipzig und Architekt Th. Prüfer in Berlin 1886 (bei Böhme in Leipzig) herausgegebene „Ratgeber für Geistliche und Freunde christlicher Kunst" mit dem Titel „Das evangelische Kirchengebäude" enthält und befolgt wesentlich die Eisenacher Sätze.

Diese Sätze sollten Regel sein, nicht Gesetz. Das preußische Ministerium hat das Regulativ durch ein Rundschreiben den Königl. Regierungen (1862) zugefertigt mit dem Bemerken, daß es in allen wesentlichen Punkten denjenigen Grundsätzen entspreche, welche beim evangelischen Kirchenbau in Preußen maßgebend sind; bestimmte örtliche Verhältnisse und andere Umstände werden jedoch vielfach Abweichungen in Einzelfällen nötig machen. Ein Gutachten der Oberbaubehörde machte auf solche Möglichkeiten und Notwendigkeiten aufmerksam und gab sogar zu, daß bei kleinen Kirchen, wenn bei Anlage einer Vorkirche an den Seitenwänden für die Kanzel und ihre Treppe kein Raum bleibe, die Aufstellung der Kanzel an der östlichen Chorwand könne gestattet werden. Hiegegen hat aber der kunstsinnige Pastor Meurer in Kalleinberg, der Verfasser der Schrift „Der Kirchenbau vom Standpunkt und nach dem Brauch der lutherischen Kirche" (Leipzig 1877) im Christlichen Kunstblatt (1862 S. 156) seine Stimme erhoben. „Ist es," sagt er, „wenigstens in der lutherischen Kirche, unbestritten, daß das heilige Abendmahl den Höhepunkt und Abschluß des ganzen Gottesdienstes bildet, so muß auch dem Altar, als die für die Sakramentsfeier bestimmte Stätte, die Stellung am Chorabschluß ausschließlich gewahrt werden. Daß man die Kanzel mit dem Altar zusammengebaut oder dieselbe hinter und über den Altar erbaut hat, dergestalt, daß die Sakramentsfeier zu den Füßen des Geistlichen erfolgt, ist ein Mißbrauch, eine Monstrosität, durch welche der Kanzel ebenso wie dem Altar der rechte Platz verkümmert wird. Predigt und Sakramentsfeier, Kanzel und Altar sind gleichberechtigt im Gemeindegottesdienst, aber jedes an seinem Ort, wie Mund und Auge am menschlichen Haupt. Die Predigt wendet sich unmittelbar an die Gemeinde, und die Stätte für die Predigt muß der versammelten Gemeinde so nahe wie möglich gerückt, nicht aber ans Ende der Kirche verlegt werden. Der Altar aber, die Stätte, an der sich das größte Mysterium unseres Gottesdienstes vollzieht, wobei der Geistliche nur administriert, der Herr aber der eigentlich Handelnde ist, indem er sich selbst seinen Gliedern gegenwärtig erweist und mitteilt, diese geheiligte Stätte wird billig in angemessener Entfernung von der Gesamtgemeinde errichtet, also daß zwischen beiden ein gewisser freier Raum bleibt, welcher nur von den an der Sakramentsfeier teilnehmenden betreten wird. Diese Feier giebt einen Vorgeschmack und ein Vorbild der ewigen Gemeinschaft mit dem Herrn und in den Chor soll die Gemeinde hineinschauen

wie in einen Vorhof der zukünftigen Welt, weshalb man denn von alters her so gern in die Altarnische das Bild oder Sinnbild des Weltenrichters anbrachte, als bedeutungsvollsten Abschluß des ganzen Kirchenbaues. Wird die Kanzel hinter dem Altar als selbständiger Bau also aufgeführt, daß zwischen beiden noch ein Raum als Umgang bleibt, so wird der Altar ganz von der Kanzel beherrscht. Werden aber Altar und Kanzel zu einem Ganzen vereinigt, so, daß die Kanzel die Altarwand durchbricht und der Prediger geradezu über der Altarplatte steht, so wird die Altarwand zu einer bloßen Umrahmung der Kanzel, und als die Hauptperson in dem ganzen Gotteshause erscheint auf ihr ‚der Kanzelredner,' zu dessen Füßen der Kruzifixus und die heiligen Sakramentsgeräte ihren bescheidenen Platz finden."

An den Eisenacher Regeln hatten denn Geistliche und Kirchenvorstände, Bauherren und Baumeister, Regierungs- und Finanzräte einen sichern Grund und eine Richtschnur, welche bis in den Anfang der christlichen Baukunst zurückreichend, was überall, was immer, was von allen als recht und würdig, der Gemeinde dienlich, herzerhebend, erkannt und erstrebt worden ist, wieder vorgezeichnet hat, ohne die Freiheit in der Wahl des Baustils und der Einzelform gesetzlich zu beschränken. Denn dabei muß es ja nach unserem Augsburger Bekenntnis verbleiben, daß nicht not ist zu wahrer Einigkeit der christlichen Kirchen, daß allenthalben dieselben Gebräuche, von Menschen eingesetzt, gehalten werden. Wer einen Betsaal, ein Bethaus haben will, baue es, so gut er kann: nach Recht und Brauch wird man es aber nicht Kirche nennen. Zahllose evangelische Kirchen sind seit vier Jahrzehnten nach jenen Grundsätzen neu erbaut oder stilgemäß erneuert worden. Wie froh waren wir, daß der Brechhütte und Scheune, dem Reithaus und Schauspielhaus im Kirchenbau der Abschied gegeben war. Wie haben die Gemeinden, auch die anfangs sich wider das Ungewohnte sperrenden, das richtig und schön Erneuerte würdigen gelernt! Wie schön finden sie es, wenn aus dem von Orgel und Orgelbühne befreiten alten Chor über den einfach geschmückten Altar herüber ein neues Glasgemälde mit der Gestalt des Heilands, oder ein edles Altarbild ungehemmt und ungestört durch Ungehöriges ins Auge leuchtet. Wie mannigfaltig sich Anlage und Form, Aufbau und Einbau auf altbewährtem Grunde ausgestalten läßt, das zeigen auch die vielen Abbildungen in den vierunddreißig Jahrgängen unseres Kunstblattes, nicht minder die zahlreichen Grundrisse, Aufrisse und Schnitte in dem Hand- und Hilfsbuch von K. A. Jähn.

Gewiß hat die nach altem Muster neu erstandene Kirchenbaukunst Lehrgeld zahlen müssen. Nicht alles ist mustergültig gelungen. Manches ist zu sehr nach Schablone, ohne tiefere Einsicht, ohne höheren Schwung, ohne religiöse Empfindung, ohne innere Teilnahme an dem, wozu man Kirchen baut, gemacht worden. Kirchlich bauen und zieren ist ja mindestens ebenso schwer, als erbaulich predigen. Indes hat man nicht bloß in Bemängelung von Einzelheiten sich ein Genüge gethan, sondern auf die Verurteilung des an die alten hohen Meister sich anschließenden Kirchenbaues gestürzt. Man möchte einen eigenen protestantischen Kirchenbau haben.

Derselbe Bauverstand, der im vorigen Jahrhundert es so herrlich weit

gebracht mit seinen „viereckigen Vernunftscheiben", zerarbeitet sich fortwährend in der Menge seiner Wege, seiner Rückwege zu den Versuchen, welche seit der Reformation in Erfindung eines echt „protestantischen Baustils" gemacht, aber nicht gelungen sind. Die Anstöße in dieser Richtung gingen und gehen insonderheit von der Stadt aus, welche in dem Rufe steht, die unkirchlichste Stadt Deutschlands zu sein. Die „Metropole der Wissenschaft", wie der alte Schelling sie genannt hat, mag ja ihren begabten Baumeistern zur Pflicht machen, den Wein nicht auf den Hefen zu lassen, zu studieren und zu probieren, wie sie uns helfen und fördern könnten in den heutigen Kirchennöten. Insonderheit hat die Berliner deutsche Bauzeitung sich langeher um „rationalen" evangelischen Kirchenbau bemüht. Im Jahrgang 1881 hat sie einen Entwurf des verstorbenen Baumeisters Martin Gropius als Vorbild gepriesen. Derselbe war zu dem für die neue Thomaskirche in Berlin 1862 ausgeschriebenen Wettbewerb bestimmt mit dem Kennwort Ratio. Niemals, so meinte der Herausgeber, Herr K. O. Fritsch, niemals seien die Bestrebungen, für das protestantische Gotteshaus eine bezeichnende, aus den Bedingungen des Gottesdienstes abgeleitete und in der Bausprache des Zeitalters gestaltete Form zu finden, in einfacherer und besserer Weise zum Ausdruck gebracht worden. Ein nach der Form eines verlängerten Halbkreises gestaltetes Auditorium mit amphitheatralisch angeordneten Sitzreihen, in dem die Gemeinde zu einer imposanten Einheit vereinigt ist, im Mittelpunkt derselben die Kanzel, ein durch weite Bogenöffnungen mit diesem Auditorium zusammenhängendes Altarhaus, endlich ein Zwischenbau mit einer Bühne für Orgel und Sänger, im Auditorium gedämpftes Oberlicht, hohes Seitenlicht in der Apsis des Altarhauses, das verspreche einen Eindruck, dessen Feierlichkeit hinter dem unserer üblichen modernen Kirchen nicht zurückbleiben dürfte.

Wohl gegen solche Kundgebungen hat das evangelisch-lutherische Landeskonsistorium in Sachsen sich in einem Erlasse vom 19. August 1881 dahin ausgesprochen, „daß eine Pfarrei mit einem ihrer Seelenzahl entsprechenden Gotteshause zu versehen und diesem auch eine seiner Größe angemessene und sonst würdige Gestaltung und Ausstattung zu geben ist, wie dies der allgemeinen, von den Voreltern ererbten Anschauung der Kirchengemeinden entspricht. Einer etwaigen Umgestaltung der seitherigen wesentlichen Einrichtung der evangelisch-lutherischen Kirchen des Landes würde das evangelisch-lutherische Landeskonsistorium seine Zustimmung versagen und die dem Dienste des Höchsten gewidmeten und demgemäß würdig auszustattenden Räume in bloße Auditorien umzuwandeln nicht zulassen."

Das Christliche Kunstblatt hat (1882), je größer der Anklang war, den der Gropius'sche Gedanke namentlich bei der „baumeisterlichen Jugend Berlins" gefunden haben soll, sich verpflichtet gehalten, den ja an sich wohl gemeinten Worten des Herrn Fritsch, der zu künftiger Verwirklichung jenes Gedankens anregen wollte, entgegenzutreten. Wir sind uns, so sagten wir S. 28, in keiner Weise einer katholisierenden Stimmung bewußt, aus welcher nach H. Fritsch die maßgebenden Kreise Berlins damals den Gropiusplan abgelehnt haben sollen; aber wir halten Übereinstimmung mit dem, was überall, was immer, was von allen geglaubt, gefühlt, gebaut worden ist, für einen unumstößlichen Grundsatz der

evangelischen Kirche, so lange diese Kirche und nicht bloß Auditorium und Publikum ist und sein will. Zu einem Auditorium mag der Gropiussche Plan ganz passend sein; namentlich wenn die amphitheatralischen Sitze festgehalten werden, mag es ein wirkliches oder ein anatomisches Theater, einen akademischen oder politischen oder ästhetischen Sprechsaal trefflich abgeben.

Ein geist- und poesievoller lutherisch gerichteter Theologe hat dann in einer 1883 erschienenen Schrift „Das evangelische Gotteshaus im Lichte der deutschen Reformation betrachtet" und gefunden, daß die heilige Baukunst ein wahres Stieflind der Reformation geblieben sei. Sie hätte dem veränderten Geiste und Gepräge der Kirche den entsprechenden selbständigen Ausdruck verleihen sollen, sei aber am Alten hängen geblieben oder habe es nicht über neue Mißformen, über unkirchliche Gestaltungen hinausgebracht. „Die beiden Söhne des Protestantismus kannten keine Kirchenbaukunst: der Pietismus hat sich nur schmucklose Betsäle, der Rationalismus seine kahlen Predigthäuser gebaut, zuletzt hat der gemeine Nutzen und der noch gemeinere Geiz das Gotteshaus den Scheunen und dem Reithause gleich gemacht." Statt nun aber eine vernünftige Rückkehr zu dem geschichtlich entwickelten Kirchenbau gut zu heißen, der auf romanischem oder gotischem Grunde eine so reiche, allen Bedürfnissen der von Unevangelischem gereinigten Kirche möglich macht, nannte der Verfasser die Gotik ein unbesiegbares Hindernis für die Entwicklung einer evangelischen Baukunst. Auch der romanische Stil sei für eine evangelische Kirche unbrauchbar. Die evangelische Kirche als die Kirche des Worts bedürfe eines vollkommen hörsamen, vollständig von der Außenwelt abgeschlossenen, durchaus hellen Raumes, innerhalb dessen alles, was darin ist, die ganze Gemeinde, die Kanzel, der Taufstein und der Altar und alles, was an ihnen geschieht, allen sichtbar ist. Dazu müssen verschiedene Räumlichkeiten — für die Frauen unten, für die Männer auf der Borkirche — und für die mannigfaltigen Gemeindebedürfnisse Nebengelasse, Säle, Kammern, Stübchen da sein.

Das Christliche Kunstblatt hat (1883 S. 147 und 1884 S. 102) gegen die unlutherische Bezeichnung der evangelischen Kirche als nur einer „Kirche des Wortes" protestiert im Namen des siebenten Artikels des Augsburgischen Bekenntnisses. Gegen die übertriebene Forderung einer vollkommenen Hörsamkeit, Helligkeit, Durch- und Übersichtlichkeit, ohne welche keine rechte Andacht und Erbauung sein könne, muß ja auch im Namen der Unzähligen protestiert werden, welche von der Stadtkirche in Wittenberg an bis zum Ulmer Münster trotz allen Unbequemlichkeiten der vom Evangelium in Besitz genommenen alten gotischen Kirchen, auch trotz allen Unvollkommenheiten neuer, nach romanischem oder gotischem Vorbilde gebauten Kirchen, sich darin andächtig und gottselig erbaut haben aufs Wort und Sakrament. Gegen den von den großen Prachtdomen hergeleiteten Satz, daß die Gotik gerade in ihrer Vollendung die Gegnerin des evangelischen Gottesdienstes sei, hat Prof. Baumeister in seiner wertvollen Schrift über den evangelischen Kirchenbau 1885 geltend gemacht, daß Größe und Reichtum nicht gleichbedeutend ist mit Vollendung, daß vielmehr kleine einfache Bauwerke häufig die besten Belege für die eigentlichen Grundzüge des Stils geben. Und in einem

Vortrag vor der Schneeberger Diözesanversammlung 1888 wurde eindringlich dargethan, wie übel die übliche Verwechslung von Bauſtil und Bauanlage ſei, wie ſchief die Gotik angeſehen werden kann, wie unvergleichlich durchgebildet, bildungsfähig und doch anſpruchslos ſie an ſich iſt, welche Anſprüche ſie aber an Geiſt und Kraft, Vernunft und alle Sinne des Baukünſtlers macht, wie wohlbegründet im ganzen, im einzelnen verbeſſerungsbedürftig, aber auch verbeſſerungsfähig die Eiſenacher Grundſätze ſind.*)

Indes hat „das evangeliſche Gotteshaus im Lichte der deutſchen Reformation" in manchem Architektenhaus eingeſchlagen und gezündet. Der Hinweis auf Spurgeons Tabernakel, Salomos Tempel und ſogar auf moderne Bahnhofgebäude verführte auch zu ganz neuen, ſeltſamen Verſuchen neuer Kirchenbauformen. Mancher wurde irre an ſeiner Schule, an der Vernunft der alten Kirchenmeiſter und unſerer Reformatoren. Dieſe hätten vernünftigerweiſe nicht bloß die Chorſchranken beſeitigen, die Nebenaltäre wegſchaffen, die Marienbilder als Krönung des Altars, die Sakramentshäuschen mit der Monſtranz abthun, ſondern die Kirchen alten Stils ganz niederreißen ſollen. Sie haben unverantwortlicherweiſe uns noch ganz im Katholizismus ſtecken laſſen.

Vergebens hat ſeiner Zeit im Chriſtlichen Kunſtblatt (1869 Nr. 11) Baumeiſter Emil Jähn an das Wort des bekannten Altertums- und Baukundigen Otte, der gewiß keine katholiſche, keine hierarchiſche, keine romantiſche Richtung hatte, erinnert: „Wir bedürfen für den Bau evangeliſcher Kirchen nicht erſt eines neu zu erfindenden Bautypus im Gegenſatz zur katholiſchen Kirche; denn die Reformation hat keine neue Kirche gründen, ſondern nur die durch Abweichung vom Worte Gottes eingeriſſenen Irrtümer und Mißbräuche entfernen wollen. Ein neu zu erfindender, ſpezifiſch proteſtantiſcher Bauſtil wäre darum ein Unding, weil es auf dieſem Gebiete nichts zu proteſtieren, ſondern nur anzuerkennen und wieder zu erlangen giebt."

Die neue Lehre von der Notwendigkeit eines abſonderlichen, mit aller Geſchichte und Überlieferung brechenden, rein und ganz akatholiſchen und antikatholiſchen Kirchenbaus für den Proteſtantismus fand einen beredten Prediger an einem Kunſtgelehrten, H. Dr. Kornelius Gurlitt in Berlin. Der verdiente Geſchichtſchreiber des Barockſtils hat ſich zur Aufgabe gemacht, die Notwendigkeit, die Möglichkeit, die Wirklichkeit echt proteſtantiſchen Kirchenbaues hiſtoriſch und ſpekulativ darzuthun. Seine lehrreiche, anziehend und beſtechend geſchriebene Schrift über Kunſt und Künſtler am Vorabend der Reformation (1890) haben wir im vorigen Jahrgang dieſes Kunſtblattes gewürdigt. Der eifrige Anwalt der „Predigtkirche", des „Predigtſaals" benützt auch die deutſche Bauzeitung als Kanzel. Er hat ſich ſogar „die Mühe genommen, in den Schriften Luthers und ſeiner Genoſſen nach deren Anſchauung über den Kirchenbau zu ſuchen, da ſeines

*) Der Vortrag iſt als beſondere, namentlich auch um der im „Anhang" erörterten „Anforderungen an den evangeliſchen Kirchenbau" für Techniker wichtige Schrift unter dem Titel „Evangeliſch-kirchliche Kunſt und ihre Widerſacher, ein Schutz- und Trutzwort von Dr. Oskar Mothes" erſchienen zu Erlangen und Leipzig bei Deichert's Nachfolger, G. Böhme 1889.

Wiſſens die Theologen, denen dieſe Arbeit zuſteht, ſich mit derſelben noch wenig befaßt hatten, und den ernſten Beſtrebungen auf Herſtellung einer proteſtantiſchen Kirchenform einen fadenſcheinigen gotiſierenden Idealismus entgegenſtellen." (1890 S. 198).

Er hat freilich nur finden können, was wir aus Luthers Werken und ſchon aus deſſen Poſtillen wußten, daß Luther in der Kirche nicht altteſtamentlich ein „Gotteshaus", und in Kirchenbau, Kirchenſtiftung, Kirchendienſt kein Sünden tilgend Verdienſt vor Gott geſehen hat und in ſeiner derben Weiſe lieber niedergeriſſen als aufgerichtet haben wollte, was gegen den apoſtoliſchen Spruch ſein und wirken könnte, daß der Menſch gerecht werde ohne des Geſetzes Werke durch den Glauben allein. Um Kirchenbau-Formen und -Stil kümmerte ſich der Reformator nicht. Er wollte nur mit dem Papſttum, nicht mit der Kirche brechen, war deswegen völlig zufrieden mit den ererbten Kirchengebäuden, ſobald dieſe von unevangeliſchem Werk und Dienſt gereinigt waren.

Nach H. Dr. Gurlitt ſind die am Ende des fünfzehnten und am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts im ſächſiſchen Erzgebirge noch für katholiſchen Gottesdienſt gebauten Kirchen unbewußt evangeliſch gebaute Reformationskirchen vor der Reformation, Anfänge und Muſter proteſtantiſchen Kirchenbaues durch 1) Aufgabe des Querſchiffs als Trennungsglied zwiſchen Klerus und Laien; 2) Herabſtimmung der Bedeutung des Chors bis zur völligen Aufgabe; 3) Herausbildung eines einheitlichen Predigtſaals oder doch Verminderung der Pfeiler; 4) Anlage der Gewölbe als ein den ganzen Raum umfaſſendes Netz; 5) Betonung der Kanzel, welche bedeutſamen Schmuck erhält; 6) Ausbildung der Emporen; 7) Orgelempore hinter dem Altar im Angeſicht der Gemeinde. Während die erſten proteſtantiſch gebauten Kirchen rechtwinklig waren mit Emporen ringsum, den Altar vor einer Schmalſeite, die Orgel dahinter, keinen Chor, kein Querſchiff, keine Kreuzform, keinen katholiſchen Apparat hatten, wiſſe der moderne Idealismus nichts Beſſeres, als unter Aufgabe der Individualität ein ihm Fremdes nachzuahmen, indem er in dieſem eine höchſte Form erkenne. Von dieſem Formalismus müſſe man zu einer echten Idealität, zur künſtleriſchen Ausgeſtaltung der thatſächlichen Zwecke gelangen.

Wir verweiſen auf das, was hiezu in dieſem Blatte teils beiſtimmend teils berichtigend im Jahrgang 1891 S. 101 und was von einem baugeſchichtkundigſten Fachmann (1892 März- und Aprilnummer) geſagt worden iſt. Gegen toten Formalismus, gegen leere blinde Nachahmerei hat das Chriſtl. Kunſtblatt immer gekämpft. Bei aller Hochſchätzung der Gotik haben wir uns (1886 S. 55) dagegen ausgeſprochen, daß „von ihr allein der kirchlichen Baukunſt das Heil kommen könne." Auch der Renaiſſance haben wir freie Bahn gelaſſen zu einem Kirchenbau; nur ſoll er nicht (wie der in der Bauzeitung, Mai 1889, abgebildete Entwurf zu einer evangeliſchen Kirche in Dortmund von Schreiterer und Schreiber in Köln) ein profanes Gepräge haben. Wir können auch, wie Herr Fritſch, zuſtimmen zu einer Änderung im Grundplan, wornach die Kirche zum Hauptſchiff nur ein Nebenſchiff von bedeutender Tiefe erhalten würde, von dem aus ſowohl unten als oben auf der Vorkirche die am Nordpfeiler der Choröffnung oder

in der Ecke des nur durch eine einzige Stützenreihe geteilten rechteckigen Kirchenraums ſtehende Kanzel und der im Chor ſtehende Altar leicht geſehen und der ganze Raum durch die Stimme des Geiſtlichen vollkommen beherrſcht werden könne. Wir laſſen gerne jeder baukünſtleriſchen Eigenart Raum. Kann man in den ſpätgotiſchen Kirchen des Erzgebirges mit H. D. Gurlitt ein gewiſſes unbewußtes Entgegenkommen gegen die Bedürfniſſe evangeliſchen Gottesdienſtes anerkennen, ſo iſt in jenen Bauten doch mehr eine Abwickelung, Abbröckelung des Alten als eine neue, innere, wachstümliche Entwicklung. Dazu hatte die abſterbende gotiſche Bauweiſe keine Kraft. Die Baukunſt mußte gern oder ungern, wohl oder übel unter die „wälſche Haube", welche im Jeſuitenſtil ihre volle undeutſche, unevangeliſche Form gewonnen hat.

Wenn im ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhundert „der Schwerpunkt" des evangeliſchen Gottesdienſtes ſo ſehr in die Predigt verlegt und darum die Kanzel in die Axe des Predigtraums, hinter den Altar geſtellt, ja ſogar mit dem Altar ſo verbunden wurde, daß der Kanzelredner unmittelbar über dem Altar ſtand, ſo war das eine Verirrung. Nicht bloß „eine innerhalb der proteſtantiſchen Hierarchie augenblicklich maßgebende Richtung" wird es eine Sinnwidrigkeit und liturgiſche Ungebühr nennen. Man braucht nicht katholiſch „die ſakrale Würde des Altars" zu betonen, man braucht nur daran zu erinnern, was eine Kanzel unmittelbar über oder hinter dem Altar bedeutet für den Denkenden. Bedeutung aber hat alles, Sinnbild muß alles ſein im Kirchenbau.

Die neuproteſtantiſchen Baugedanken der Laien zum förmlichen neuen Dogma zu erheben, war Sache von Theologen. Unſeres Wiſſens geſchah das vornehmlich durch H. D. Sulze in Dresden, den verdienten Vorkämpfer für Schaffung „lebendiger" Kirchengemeinden an Stelle der hirten- und lebloſen Maſſen in Stadt und Land. Seine Dogmatik fand ein ſonderliches Verſuchsfeld bei Gelegenheit eines neuen Kirchenbaues für Wiesbaden. Bei Feſtſtellung der Vorſchrift für denſelben hat nach der Bauzeitung (1891 Nr. 43) der in den rheiniſchen Gemeinden trotz der Union noch vielfach lebendige Geiſt ihres urſprünglichen reformierten Bekenntniſſes eine weſentliche Rolle geſpielt und Gemeinde wie Geiſtlichkeit veranlaßt, ihrem zur Aufſtellung eines Entwurfs aufgeforderten Baumeiſter von vorn herein die Bedingung zu ſtellen, daß er jeden Anklang an die übliche Anordnung der katholiſchen Kirche vermeiden ſolle. Daß alſo 1) die Kirche im allgemeinen das Gepräge eines Verſammlungshauſes der feiernden Gemeinde, nicht dasjenige eines Gotteshauſes im katholiſchen Sinne an ſich trage; 2) der Einheit der Gemeinde und dem Grundſatz des allgemeinen Prieſtertums durch die Einheitlichkeit des Raumes Ausdruck gegeben werde, alſo eine Teilung des letzteren in mehrere Schiffe, ſowie eine Scheidung zwiſchen Schiff und Chor nicht ſtattfinden darf; 3) die Feier des Abendmahls ſich nicht an einem abgeſonderten Raume, ſondern inmitten der Gemeinde vollziehe, der mit einem Umgang zu verſehende Altar daher wenigſtens ſinnbildlich eine entſprechende Stellung erhalte, alle Sehlinien auf denſelben herleiten ſollen; 4) die Kanzel als derjenige Ort, an welchem Chriſtus als geiſtige Speiſe der Gemeinde dargeboten wird, mindeſtens als dem Altar gleichwertig behandelt werde, ſie ihre Stelle hinter dem letzteren

erhalten und mit der im Angeſicht der Gemeinde anzuordnenden Orgel- und Sängerbühne organiſch verbunden werde.

Solche Stellung des Altars entſpricht wohl der reformierten Anſchauung, welche von Hauſe aus die Sakramente zwar nicht beſeitigt, doch neben- und untergeordnet, nur viermalige Gedächtnisfeier des Herrnmahles und keine Krankenkommunion zugelaſſen, an die Stelle des Altares nur den beweglichen Tiſch geſetzt und ſelbſt das an den Opfertod Chriſti erinnernde Kruzifix verworfen hat.

Der Berliner Meiſter Otzen hat, um der aus ſolcher Anſchauung heraus gegebenen Bauvorſchrift gerecht zu werden, ſich gehörig abgequält. In der Berliner Bauzeitung ſind vier Verſuche des erfinderiſchen Baukünſtlers mitgeteilt.

Fig. 3.

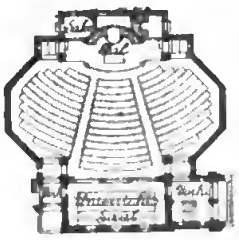


Fig. 4.

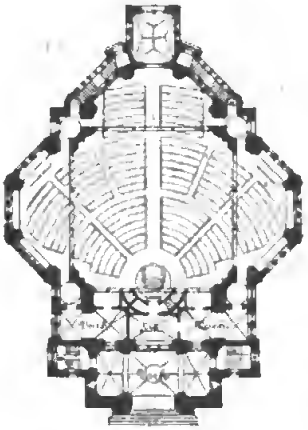


Fig. 1.

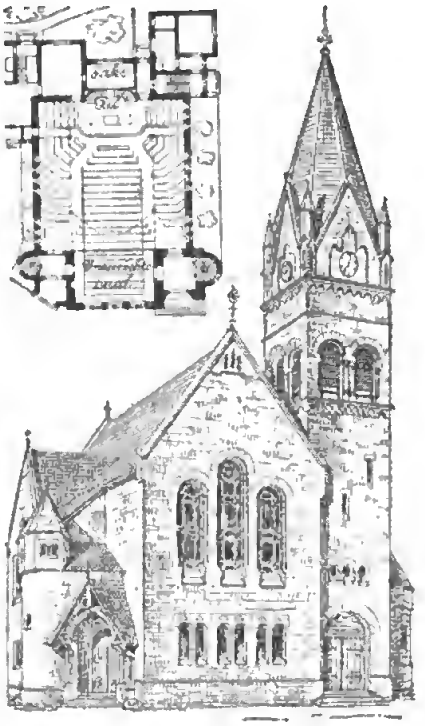


Fig. 5.

Ganzrund, Halbrund, Dreieck, Viereck, Achteck kam in Betracht. Überall iſt der chorartige, eckige oder gerundete Abſchluß der Anlage innen verbaut mit Kanzel und Orgel hinter und über dem Altar. Wie unſere Figur 1 zeigt.

Alſo auch die Orgel ſo geſtellt lediglich aus Proteſtantismus gegen die alte Anordnung derſelben im Rücken der Gemeinde? Hört man, ſingt man beſſer, wenn man ſieht, wie die Orgel „geſchlagen", die Regiſter gezogen werden, wie die Sänger ſich gebärden, wie der Sangmeiſter ihnen mit hoher Hand den Taktſtock ſchwingt, mit ſanfter Hand zum piano winkt, feurig ſie zum forte zwingt? Ein Baumeiſter hat uns jüngſt, als es ſich um Befreiung des ſchönen Chors einer alten Kirche vom Orgeleinbau handelte, berichtet: „Die Bauern wollen die Orgel ſehen."

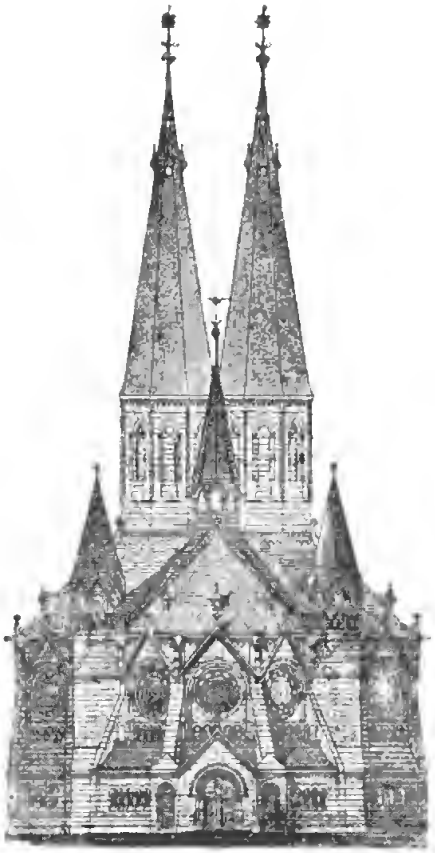


Fig. 2.

Wollen Gemeinden, ſollen Baumeiſter nach dem neuen Dogma den Stil umkehren, das Hinterſte zum Vorderſten machen — mit Uhland möchten wir ſagen: Sie können's halten nach Belieben; von einem aber thut mir's leid. Das iſt der allverehrte Meiſter Otzen. Er hat ſein Mögliches gethan, der theatraliſchen Anordnung der Wiesbadener Kirche Würde und Schönheit zu verleihen. Die Kirche aber, welche innen jeden Anklang an die übliche Anordnung der katholiſchen Kirche vermeiden muß — wie ſteht ſie in ihrem Äußern da? Figur 2 zeigt uns eine ſtockkatholiſche Domgeſtalt. Urproteſtantiſch im Innern, urkatholiſch im Äußern — „das iſt der Humor davon." Was jedes Auge in dieſem Bilde für einen echten, gerechten, reichgegliederten Chor hält, das iſt (Fig. 1) lediglich Umhüllung zweier ganz gewöhnlichen Sitzbankreihen. Solche Scheinarchitektur durfte wohl Baurat D. Mothes in Nr. 3 dieſes Jahrganges eine Lüge nennen?

Im vorigen Jahr hat laut der deutſchen Bauzeitung (1892 Nr. 7) die reformierte Gemeinde in Osnabrück einen Wettbewerb für Entwürfe zu einer evangeliſch-reformierten Kirche ausgeſchrieben. Sie ſollte „eine gute Predigtkirche" ſein, in welcher der Prediger von allen Plätzen aus gut geſehen und gehört werden könne. Die Architekten wurden ſtreng auf die Entwicklung der Formen aus dem liturgiſchen Bedürfnis heraus hingewieſen; das Hauptgewicht beim Gottesdienſt liege nach der Auffaſſung des Proteſtantismus in der Erklärung des Wortes. Der reformierte Gottesdienſt habe keinen Altardienſt, darum wurde auch von der Anlage eines „an den katholiſchen Meßaltar mahnenden Altars" ausdrücklich abgeſehen, demzufolge auch eine Choranlage als unnötig bezeichnet und ſtatt deſſen eine der Gemeinde gegenüberliegende, nicht zu flache Ausniſchung empfohlen, in welcher die Orgel anzubringen ſei und vor der die Kanzel zu ſtehen habe. „Die evangeliſche Kirche hat ja keinen Prieſterſtand, er iſt ein Mitglied der Gemeinde, daher ſoll er auch nicht in einem geſonderten Raum ſtehen, ja er ſoll aus der Gemeinde heraus die Kanzel beſteigen." Deshalb wurde gefordert, daß die Stufen zur Kanzel der Gemeinde ſichtbar anzubringen ſeien, während man für den Zugang zur Orgel eine verdeckte Lage wünſchte. Neben der Kanzel waren zwanzig Ehrenplätze für die Älteſten und Gäſte anzuordnen, ſo daß dieſe ſowohl den Prediger wie die Gemeinde ſehen können. Vor der Kanzel ſollte der Abendmahlstiſch aufgeſtellt werden. Es wurde ein großer Tiſch verlangt, der ſich

bis auf fünf Meter verlängern laſſe, ſo daß die Gäſte an beiden Längsſeiten ſitzend das Abendmahl einnehmen können. Dieſer Tiſch ſollte zugleich für das Taufbecken dienen.

Das iſt alles recht nach Maßgabe des reformierten Gottesdienſtes, welcher „den Tiſch des Herrn" buchſtäblich nach dem neuteſtamentlichen Vorbilde richten wollte. Daß dagegen „in der lutheriſchen Kirche der zu einem gemeinſchaftlichen Mahle ungeeignete katholiſche Altar und die Form einer Prozeſſion(!) zu ihm feſtgehalten wurde," iſt der Bauzeitung geradezu ein Beweis der geringen künſtleriſchen Geſtaltungskraft des Proteſtantismus, die nicht den Altar nach ſeinem Bedürfnis, ſondern ſeine Liturgie nach der Geſtalt des Altars gerichtet habe. Die reformierte Form in allen Ehren; aber hat nicht auch die lutheriſche ihre gut evangeliſche Bedeutung und ihr gutes proteſtantiſches Recht?

Um den Bau der reformierten Kirche in Osnabrück haben ſich vorzüglich zwei Baumeiſter beworben, in deren Planen „kräftig zum Ausdruck gekommen iſt, daß die Trennung zwiſchen Prieſterchor(!) und Laienhalle wegfalle und ein einheitlicher Gemeindeſaal gebildet werde, der ſeinen Mittelpunkt in der Kanzel habe." Die Grundriſſe, Fig. 3 u. 4 Seite 125, zeigen theatraliſch angeordnete Sitzreihen, rechts und links zur Kanzel eine Freitreppe, vor ihr den Auszugstiſch, hinter und über ihr die Orgelbühne, dahinter die Sakriſtei. Gewählt wurde nicht Fig. 3, der maleriſch reichere, „weil er in ſeinem Äußern den zur Kirche Nahenden ſtark an herkömmliche Geſtaltungen der kreuzförmigen Altarkirche, an Chor und Querſchiff erinnern könnte, ſtatt „die Predigtkirche" auch äußerlich zur Erſcheinung zu bringen." Der Plan mit den eckigen Ausbauten hätte die reformierte Gemeinde dem böſen Verdacht ausgeſetzt, daß ſie wenigſtens für das Äußere ihrer Kirche ein ihr unwürdiges Anlehen bei älteren katholiſchen Bauformen gemacht habe. So wurde der Rechteckplan (Fig. 4) gewählt. Aber gleicht denn ihre äußere Geſtalt (Fig. 5) nicht einer Kloſterkirche des finſteren Mittelalters? Das wäre denn auch der Humor von dem neuen urproteſtantiſchen Dogma.

Wie dieſes nicht bloß in Berlin und Charlottenburg, ſondern auch in München ſeine Gläubigen gefunden hat, zeige zum Schluß auch noch ein Entwurf, den die Süddeutſche Bauzeitung in ihrer 27. Nummer dieſes Jahrgangs aus der Hand eines Regierungsbaumeiſters brachte. Dieſer folgt ausdrücklich der Dogmatik, die lediglich „Predigtkirchen" für nötig erklärt mit höchſtens tauſend Sitzplätzen, Seitenemporen mit Sitzen parallel zur Längenachſe verwirft, weil „die Andächtigen" auf ihnen ſich einander ſehen und in der Aufmerkſamkeit ſtören könnten, zur Not auch Sitzreihen ſenkrecht zur Kirchenachſe, alſo Querſitze, nicht Längsſitze, zuläßt, den Altar, den Prediger und „die Andächtigen" in einen Raum unter eine gemeinſame Decke bringt, damit der Altar mitten unter die Gemeinde komme, die erſten Sitzreihen ganz an den Altar heranſchiebt, dieſen nicht in eine Niſche ſtellt, „die doch nur ein Rudiment des Chors wäre," ſondern vor eine Ausbauchung der Rückwand, die Kanzel aber hinter dem Altar in der Achſe der Kirche ganz unterbaut, nicht balkonartig. Der Prediger beſteigt die Kanzel angeſichts der Gemeinde. Um zu vermeiden, daß der Prediger in gerader Richtung von der Kanzel aus einen Weg vor ſich habe, ſtatt „Andächtiger", werden an Stelle eines

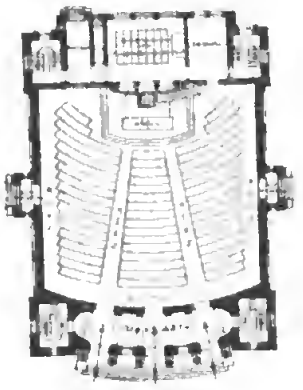


Fig. 6.

Mittelganges zwei seitliche Gänge zu den Bänken angenommen. Ebenfalls angesichts der Gemeinde ist die Orgel mit dem Sängerchor aufgestellt. Das Bedürfnis einer solchen Anordnung, besonders auf kirchliche, musikalische Aufführungen wird niemand bestreiten, meint der H. Verfasser. Aus Zweckmäßigkeitsgründen ordnet er doch auch eine Vorkirche im Westen, wenn der Altar im Osten zu stehen kommt, „wodurch umgangen wird, daß die Andächtigen sich gegenübersitzen." Unter die Orgelbühne käme ein Saal für den Konfirmandenunterricht, der auch für die Gemeinde zu außerkirchlichen Versammlungen dienen könnte. Eine solche Kirche mit etwa 700 Sitzplätzen und mit Holzdecke ließe sich je nach der Ausführung um 150—180 000 Mark herstellen. Wir geben in Fig. 6 eine verkürzte Nachbildung des Grundrisses. Für das renaissanceförmige Äußere sind an die vier Ecken je ein schlanker, spitzer Treppenturm, auf den Giebel der Schauseite ein ebensolcher Dachreiter gedacht.

Wäre der evangelische Kirchenbau bloß eine Geschmacksache, so würde man sich bei dem Satze beruhigen müssen, daß über Geschmackssachen nicht zu streiten sei. So könnte auch der sägenförmige Seitenabschluß der theatermäßigen Bankreihen für überaus geschmackvoll gehalten werden. Wäre im evangelischen Kirchenbau die nüchterne Zweckmäßigkeit eines Hör- und Schauraumes das A und das O, so könnte ein Plan wie der soeben umrissene seinen Preis erlangen.

Es mag wohl noch eine Weile fortgehen mit Erfinden und Versuchen von Kirchenanlagen und Einrichtungen nach dem neuen Dogma in dem ruhelosen Strome des zu Ende eilenden Jahrhunderts. Konnte in diesem mehr und mehr in seiner zweiten Hälfte den Idealen abgewandten Jahrhundert der Fabriken und Erfindungen ein übermütiger Realist sich nicht scheuen zu sagen, der Weg zur Hölle sei mit Idealen gepflastert, so mögen Weckstimmen wie die, welche in der schönen Schrift „Idealismus" von Prof. D. Chr. Muff, Direktor des König-Wilhelms-Gymnasiums zu Stettin (Halle a. S. Max Grosse 1890) erhoben worden ist, vorerst die Stimme eines Predigers in der Wüste sein. Aber die rückläufige Bewegung zu den schwachen und dürftigen Satzungen und zu den so wenig das kirchliche Gefühl befriedigenden Leistungen einer frühern, im Niedergang gewesenen Zeit der Kirchenbaukunst wird — ob auch heutige künstlerische Bildung durch bessere Schulung den guten alten Furttenbach übertreffen mag — sicherlich nicht zu dem gewünschten echt und recht und rein „protestantischen" Stil und Ziel führen.

Das neue Dogma dieser sonst so undogmatisch sein wollenden Zeit wird mit diesem Zeitstrom sein Ende haben.

Inhalt: Ein neues Dogma. Mit Bildern.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. September 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 9.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Akademische Kunstausstellung in Berlin.

Nachdem im Vorjahre die Reihe der in Berlin üblichen akademischen Kunstausstellungen durch die damals vom Berliner Künstlerverein zu dessen fünfzigjährigem Bestehen ins Werk gesetzte internationale Kunstausstellung unterbrochen war, wurde am 15. Mai d. J. in alter Weise die 63. akademische Kunstausstellung zu Nutz und Frommen der Berliner eröffnet. Der Künstlerverein hatte vorher sein mögliches versucht, um die Einrichtung dieser und der kommenden Ausstellungen in die Hände zu bekommen und dieselben nach dem Vorbilde Münchens immer mehr zu internationalen Ausstellungen umzuwandeln; doch stieß dieses Vorhaben im akademischen Senat und bei dem Ministerium auf unüberwindliche Hindernisse und so wurde zu dem alten Brauch zurückgegriffen.

Allgemein war man auf die Eröffnung dieser neuesten Ausstellung gespannt, da es schwer halten mußte, dieselbe der vorjährigen gegenüber zu einiger Be-

deutung gelangen zu laſſen. Beim Durchwandern der mit Kunſtwerken gefüllten Räume aber mußte man anerkennen, daß das in glücklichſter Weiſe gelungen iſt, und mit einer gewiſſen Befriedigung darf man auf das Ganze zurückblicken. Das bunte, in dem verblüffenden, ſchillernden Reiz der außerdeutſchen Kunſt begründet geweſene Äußere der vorjährigen Ausſtellung zeigte die heurige allerdings nicht, und nervenerregende, große Spektakelſtücke, wie damals, waren glücklicherweiſe kaum vorhanden. Dafür bot ſie im ganzen mehr innerlichen Genuß und geiſtige Anregung. Das wurde gefördert durch das bevorzugte Zuſammenhängen der zwei oder mehr Werke *eines* Meiſters und durch die Vereinigung einer größeren Anzahl älterer und neuerer Schöpfungen, Skizzen, Studien u. ſ. w. von einigen bedeutendern Meiſtern zu kleinen Sonderausſtellungen, wodurch ein ſchöner Überblick über Charakter und Ziel ihrer Kunſtbeſtrebungen ermöglicht war. So waren die Schöpfungen eines A. Menzel, E. v. Gebhardt, Geſellſchap, Spangenberg, Paſſini, Heuning, Knaus, C. Becker, Meyerheim, Schönleber u. a. in größerer Zahl zu genießen und damit eine dankenswerte Einrichtung begonnen, welche hoffentlich künftig nicht ohne Nachfolge bleiben wird. Alles in allem iſt wieder eine ſo ſtattliche Menge von Kunſtwerken zuſammengekommen, daß der Katalog 170 Nummern mehr aufweiſt als der letzte, nämlich 2137, die ſich zuſammenſetzen aus 1419 Ölgemälden, 371 Aquarellen, Gouachen, Paſtellen u. ſ. w., wozu 15 Blätter der vervielfältigenden Künſte und 67 Entwürfe und Modelle der Baukunſt kommen. Neben hervorragenden Schilderungen der Landſchaft, einigen vortrefflichen Sittenbildern, tüchtigen Bildniſſen, ſind dann auch einige Werke der *chriſtlichen* Kunſt zu verzeichnen, denen hier eine kurze Betrachtung gewidmet werden ſoll.

Dieſelbe könnte nicht würdiger begonnen werden, als mit Beſprechung der Arbeiten des Düſſeldorfer E. v. *Gebhardt*. Man mag über dieſen Vertreter der chriſtlichen Kunſt, über ſeine Richtung, Auffaſſung und Ausgeſtaltung der Vorwürfe denken wie man will, das muß man ohne Einſchränkung anerkennen, daß er nach des ſeligen Pfannſchmidts Heimgange der würdigſte Meiſter dieſer Richtung und daß es ihm tiefer Ernſt mit ſeiner Kunſt iſt. Man kann darüber ſtreiten, ob er ein Recht hat oder nicht, die Begebenheiten des Neuen Teſtaments ihres geſchichtlichen Hintergrundes zu entkleiden und dieſelben in die uns geſchichtlich näher liegenden flandriſchen Formen des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts zu überſetzen. Sein oft bis zum Abſtoßen herber Realismus mag uns manchmal nicht gefallen, man mag ihm ſchließlich den Vorwurf machen, daß er nicht den Mut habe, den letzten Schritt zu thun und, wie v. Uhde, die Begebenheiten ganz in unſere Zeit zu rücken, ſie in die uns umgebenden Erſcheinungsformen einzukleiden. Wer ſeine hier ausgeſtellten Bilder, ſeine Studien und Entwürfe ſah, muß anerkennen, daß aus allem eine wahrhaft edle Künſtlerſeele ſpricht, eine Perſönlichkeit, die es ernſt meint mit ihrem Ringen und Streben, den geiſtigen Gehalt der Bilder überzeugend und würdig in die dafür gewählte Form zu gießen, dieſer Form aber, was ihn ſo gewaltig von Uhde unterſcheidet, trotz aller ſtark betonten Naturhaftigkeit, eine über die nächſtliegende gemeine Wirklichkeit hinausgehende, urbildliche und darum berechtigte Erſcheinung zu verleihen.

Um zu dieſer Erkenntnis durchzudringen, braucht man nur die erſten Aquarellentwürfe und dann die Photographieen nach den ausgeführten Wandgemälden im Kloſter Loccum genau zu ſtudieren. Welch eine Summe geiſtiger Arbeit, welches Ringen nach vollendeter Form, welche Fülle künſtleriſchen Empfindens ſpricht ſich in den fertigen Bildern gegenüber den Entwürfen aus, vorweg in der gewaltigen „Austreibung der Wechsler aus dem Tempel" und dann in der „Ehebrecherin vor Chriſtus!" Das ſind Werke von bleibendem Werte, echte Schöpfungen chriſtlicher Kunſt. Alles nebenſächlichen Beiwerkes bar, geben ſie nur den innern Kern des Vorgangs wahr und ſchlicht. Da iſt keine Süßlichkeit, keine gefühlſelige Auffaſſung, kein Haſchen nach billigen Farbenwirkungen und unmotivierten Gemeinplätzchen; alles iſt einfach, natürlich, ungekünſtelt bei aller Kunſt der Gruppierung und Anordnung, harmoniſch abgerundet und geſchloſſen in Aufbau und Färbung.

Ebenbürtig ſetzt ſich dieſen Schöpfungen ein in dieſem Jahre vollendetes Bild beſcheidener Ausdehnung „der reiche Jüngling" an die Seite. Es iſt ein kleines Meiſterwerk der Charakteriſtik und Farbe und zeigt uns Chriſtus mitten unter den Armen und Elenden, den Hungrigen und Durſtenden in einer Scheune ſitzen und dem zu ihm getretenen Jüngling antworten; etwas mehr im Grunde zeigen ſich einige der Jünger.

Schreck, Freude, gläubige Hingebung, Staunen, Ängſtlichkeit, verbunden mit dem Unheimlichen der ganzen Begebenheit, dazu die feinſten Reize der Charakteriſtik, Zeichnung und Färbung ſprechen ſich in einem ebenfalls kleineren Bilde „Chriſtus erſcheint den Elfen und dem Thomas" aus. Es iſt 1889 gemalt und gehört der Düſſeldorfer Kunſthalle.

Ebenda befindet ſich ein etwas älteres, nicht ganz vollendetes Bild „Chriſtus von Pilatus dem Volke gezeigt," vielleicht die Vorſtudie zu einem geplanten, größeren Werke voll innerer Kraft und Gewalt. Oben auf dem Freibau ſtehen der Leidensmann und Pilatus, unten die aufgeregte Menge, die das „Kreuzige, Kreuzige" derart zum Ausdruck bringt, daß man es aus dem Bilde heraus zu vernehmen meint.

Außer einem weniger anſprechenden „Chriſtus mit Kelch" von 1878, einer „Kreuzigung," Vorſtudie zu einem größeren Bilde und einigen Bildniſſen, unter welchen das anſprechend aufgefaßte und gemalte einer jungen Frau und das lebensvoll vorgetragene eines älteren Herrn im Lehnſtuhle genannt ſein mögen, ſind noch 90 Studienblätter in Ölfarben ausgeführt, Figuren und Köpfe, welche von dem unermüdlichen Schaffen des Meiſters, von ſeinem eingehenden Studium der Natur berichten und zugleich erkennen laſſen, wie ſich derſelbe in die Auffaſſungsweiſe ſeiner Vorbilder eingelebt hat. Bei jedem Kopf, bei jeder Gewandfigur fragt man ſich, wo in unſerer Zeit hat der Künſtler nur dieſe Geſtalten aufgefunden, ſo ſehr ſind ſie im Geiſte der alten Meiſter gewählt, mit deren Augen geſehen, in deren Auffaſſung wiedergegeben, und ſo wenig ſcheinen ſie Fleiſch und Blut unſeres heutigen Geſchlechtes zu beſitzen.

Neben von Gebhardt's Arbeiten verblaßten die übrigen Werke der chriſtlichen Kunſt in dieſer Ausſtellung nur zu ſehr. Von Uhde, der diesmal ausgeſtellt hat

und der danach das meiſte Intereſſe beanſpruchen darf, hat im Katalog vier Bilder verzeichnet, von denen aber nur zwei in der Ausſtellung vorhanden waren; es ſind die mäßigſten deſſen, was man hier von dieſem Meiſter bisher geſehen hat. Ein in nüchternſter Auffaſſung gegebenes Sittenbild „Morgenſtimmung" ſpricht allem Künſtleriſchen Hohn und ſoll hier nicht weiter erörtert werden; das andere, „Heimatlos" zeigt uns einen verwahrloſten Gottesacker in ſpäter, gut getroffner Abendlichtſtimmung. In der linken Ecke ſehen wir vor einem friſchen Grabe ein junges Mädchen ſtehen, das ihr Geſicht mit beiden Händen verhüllt. Hinter ihr erblicken wir Chriſtus; er hat den Reiſehut auf dem Rücken; eine langgeſtielte Hacke in der Linken, und legt die Rechte ſanft auf die Schulter des Mädchens. Dieſer Chriſtus iſt ein Muſter von erbärmlicher Auffaſſung, geſchmackloſer Ausführung und mangelnder Vergeiſtigung. Nachgerade hat man ſich an den Uhdeſchen Chriſtus ſo gewöhnt, daß er einem eben ſo langweilig iſt, wie die ſüßlichen Geſtalten etwa, die uns einige andere Künſtler dafür auf die Leinwand pinſeln. Nachdem dieſes Bild etwa ſechs Wochen die Nummer 1305 getragen hatte, wurde es mit 1304 verſehen und „der Oſtermorgen" genannt. Es ſteckt eine gewiſſe Komik in dieſer Thatſache und man möchte die erſte Benennung lieber aufrecht erhalten wiſſen, obgleich ſich auch dann kaum behaupten läßt, daß der dem Bilde zu Grunde liegende Gedanke auch nur annähernd ausgeſprochen iſt. Man kann bedauern, daß dieſer Vorwurf nicht einem Böckelmann oder Brütt zur Bearbeitung vorgelegen hat. —

Daß zu einem an ſich ſchönen und poetiſchen Gedanken, der ſeine bildliche Ausgeſtaltung gleichſam fordert, auch ein künſtleriſches Können und tüchtiges Erfaſſen des Stoffes gehört, das wird einem klar vor dem großen Triptychon, welches nach 1. Moſe 3 merkwürdigerweiſe von einem Landſchafter, Dettmann, gemalt iſt. Wir erblicken auf dem linken ſchmalen Flügel eine weite, mit blühenden weißen Lilien beſtandene Wieſe, vorn fließt ein Bächlein und ringelt ſich eine buntſchillernde Schlange, hinten ſteht die weiße Schemengeſtalt eines Cherubs vor tiefblauem Grunde. An den niedergetretenen Lilien, welche, einen ſchmalen Pfad bildend, die Wieſe durchziehen, erſieht man, daß irgend wer da gegangen ſein muß. Mittelbild: In öder, ſchmutziggrauer Nebellandſchaft, auf durchweichtem Pfade, der über dürftigen Kartoffelacker führt, wird in ärmlichem Sarge, nur von wenigen Leidtragenden begleitet, ein armer Erdenpilger zur letzten Ruhe gebracht. Auf dieſen Schluß eines armſeligen Erdenlebens ſchauen von der Arbeit des Kartoffelgrabens ein paar Geſtalten des Vordergrundes mit zum Teil gleichgültigen Geſichtern hin. Rechter Flügel: Chriſtus mit ausgebreiteten Armen vor einem Kreuze; ihm nahen ſich in wenigen Geſtalten die Mühſeligen und Beladenen; im Hintergrunde ſchimmert aus dem weißgrauen Chaos der Dom von Köln und die Peterskirche von Rom hervor. — Die zu Grunde liegenden wertvollen Gedanken ſind ſchon oft genug markig und eindringlich mit Pinſel und Stift hingeſchrieben worden, aber hier? Man mag es dem Landſchafter nachſehen, wenn er in Raumverteilung oder, beſſer geſagt, Raumverſchwendung und kindlicher Zuſammenſtellung einiger Figuren geſündigt hat; man kann es ihm ferner wohl verzeihen, wenn er, unfähig, Geſtalten zu zeichnen und auszuprägen,

dieſelben hinſchummert, daß ſie nebelhaft wirken und nur zarte Andeutungen des Gewollten bleiben; auch daß er eine Jammerpuppe vor einem Kreuz und mit dieſem zuſammenfließend als Christus consolator hinſtellt u. ſ. w. Man kann es aber dem Landſchafter nicht verzeihen, wenn er nun auch das Landſchaftliche im Bilde ſo wenig durchbildet und ſo wenig Gebrauch von Farben und Farbenwirkung macht, daß es nicht nur wie Ängſtlichkeit, ſondern wie künſtleriſches Unvermögen anmutet. Und was ſoll nun dieſes, durch ſeine Größe herausfordernd wirkende Werk bei ſolchen, auch den mäßigſten Forderungen nicht entſprechenden Eigenſchaften? — Eine eigentümliche Erſcheinung iſt es, daß unter den jungen Künſtlern ab und zu welche anzutreffen ſind, die einige von den lange verpönt geweſenen Ideen hervorholen, ohne daß ſie nun auch dafür den rechten Ausdruck zu finden wiſſen; doch auch ſo iſt es immerhin eine erfreuliche Erſcheinung. — Eine „Auferſtehung," eine „Madonna" und „Glaube, Liebe, Hoffnung" von B. Plockhorſt, naturlos und überaus ſüßlich gemalt, ſeien nur als vorhanden erwähnt. Ebenſowenig läßt ſich von G. Biermann's großem, ſegnend auffahrenden Chriſtus Gutes ſagen. Eine ſo ſüßlich gemalte, ſo phraſenhaft leere und ohne Nachdenken hingewiſchte Figur kommt einem nicht leicht unter die Augen. Hielt es doch der Künſtler nicht einmal der Mühe wert, zu überlegen, wie die Gewandfalten einen Körper umſpielen, der nach oben ſchwebt, ſie ſind zwiſchen die Beine und an den Unterleib gedrückt, als wenn die Geſtalt mit ziemlicher Heftigkeit zur Erde niederſchwebte. „Chriſtus auf dem Meere" von Konrad Fehr und „Chriſtus am Ölberge" von Fiſcher-Cörlin ſind zwei weitere Beiſpiele für die innere Teilnahmloſigkeit unſerer Künſtler religiöſen Stoffen gegenüber und für ihr künſtleriſches Unvermögen, dieſelben auch nur einigermaßen anſprechend zu behandeln, beſonders wenn ſie, wie hier, nicht einmal das Mittel einer glänzenden Farbengebung beſitzen, um damit die ſchwächliche Leiſtung zu umkleiden. Chriſtus, der auf erſterem Bilde wie ein vermahnender Schulmeiſter zu dem auf dem Meeresgrunde ſtehenden (!) Petrus niederblickt und der knieende Chriſtus auf dem zweiten, über deſſen Thun ein herabſchwebender Engel vor Verwunderung die Hände zuſammenſchlägt, haben außer dem hergebrachten Beiwerk nichts, was an die Vorſtellungen erinnert, die in der Kunſt vergangener Zeiten und zum Teil auch noch in unſern Tagen dargelegt ſind. Was wir dagegen in den angeführten Malereien ſehen, ſind leere Masken, nichts als ſchlecht geſtellte lebende Bilder, elende Modellpoſen. Aber freilich, der Maler kann nicht heute eine japaniſche Gauklerin malen oder eine ſeichte Illuſtration zeichnen und morgen das Idealſte in die Hand nehmen wollen. Zur rechten Verbildlichung chriſtlicher Stoffe muß man ein gottbegnadeter Künſtler ſein. — Erfriſchend iſt da der Anblick eines ſchon älteren, kleinen Madonnabildes von Geſelſchap, und feſtlich wirkt die kleine Farbenſtizze Schraders zu ſeinem 1884 ausgeſtellt geweſenen Altarbilde „Anbetung der hlg. drei Könige."

Zu verzeichnen iſt ferner noch ein mit vieler Liebe vorgetragener „Einzug Chriſti in Jeruſalem" von Heynacher, dem man nur mehr Friſche und Natur wünſchte, ferner ein im ganzen glücklicher Entwurf für ein Glasfenſter nach Ev. Joh. 3, 16 von Müller-Zſchoppach, das im Mittelfeld Maria als die Gnaden-

mutter, in der Predelle die Bitte um Geneſung und in der Lünette die Aufnahme im ewigen Licht recht anſprechend darſtellt.

Noch ſei eines friſchen, vielleicht im Format etwas zu groß gegriffenen Bildes von Scheurenberg gedacht, welches betitelt iſt „Maria begegnet einem Hirtenknaben.“ Es iſt eine Übung in der Freilichtmalerei, die mit allen Vorzügen eines Bildes überhaupt und dieſer Gattung im beſondern ausgeſtattet erſcheint. Maria mit dem Kinde geht über einen mit abgeblühten Butterblumen überſäten Acker; das Licht der hochſtehenden Sonne umſpielt reizend ihre Geſtalt wie das weiße, lang herabwallende Kopftuch, und umgiebt wie eine Glorie das blonde, leicht gelockte Kopfhaar des Kindes, indem es ſich zugleich voll über die Geſtalt des knieenden Hirtenknaben ergießt, welcher mit inbrünſtiger Ehrfurcht dem Kinde eine der Blumen darreicht. Hier iſt mehr Innigkeit und Wahrheit, mehr Empfinden, Frömmigkeit und Wärme, als in all den oben genannten anſpruchsloſen Werken eines Biermann, Fehr, Cörlin u. ſ. w. —

Von Werken der Bildhauerei ſind zu verzeichnen eine Eva mit der Schlange von M. Schulz; eine ſehr geſchickt geordnete und maleriſch wirkende Grabfigur von N. Geyger, deren Bedeutung aber nicht recht ausgeſprochen iſt. Das iſt eine in ſchwere Gewänder gehüllte Frauengeſtalt, welche ſich rücklings, rechts und links mit beiden Händen aufſtützend an einen Steinſarg lehnt. Ein recht ſchön erfundener „Auferſtehungsengel“ von O. Geyer und ein ſolcher von Hoffmeiſter erfreuen durch die Hingabe an den Gegenſtand, die ſich in ſeiner Bearbeitung kundgiebt. Weniger erfreut eine ſonſt tüchtig gearbeitete Grabfigur von A. v. Kahle durch ihre Auffaſſung und durch die ausgeſprochen weiblichen Formen, die der Engelsgeſtalt zu Grunde liegen. Geſchickt angeordnet und gut durchgeführt iſt das Relief von Küſthardt, das nach Schillers Worten: „Ein Kuß nahm das letzte Leben von der Lippe“ den Todesengel zeigt, welcher den letzten Hauch von den Lippen eines Jünglings nimmt. Zuletzt, aber nicht als letzte, mag noch eine große, umfangreiche Arbeit, „Gaſtmahl des Belſazar“ von H. Weſing genannt werden. Sie imponiert durch die geſchickte Übertragung eines durchaus maleriſchen Stoffes in einen edlen Reliefſtil, zeichnet ſich durch Wohlabgewogenheit und ſchöne Linienführung in der Kompoſition aus, erfreut auch durch das edle Maß in der Anwendung der Ausdrucksmittel und durch die Sorgfalt der ganzen Ausführung. R. S.

Ein Friedhofsbild in Bozen.

Von Archidiakonus Rühlmann in Torgau.

Auf dem „neuen Friedhof“ unweit der Pfarrkirche in Bozen wechſeln in den Bogengängen, welche dieſen Friedhof auf allen vier Seiten umgeben und ſich in der Mitte jeder Seite zu einer größeren Bogenhalle erweitern, Grabmäler mit ſchönen Darſtellungen aus der Leidensgeſchichte des Herrn und anderen Wandbildern. Unter letzteren befindet ſich ein Bild, welches mit ſeiner ergreifenden, mit etwas derbem Humor gewürzten Darſtellungsweiſe an die mittelalterlichen Totentänze und den Triumphzug des Todes von Orcagna erinnert; nur daß der

Tod es in unſerem Bilde bloß mit einer Perſon, aber mit deſto mehr Dingen zu thun hat. Das Bild trägt die Unterſchrift: „Ich erachte alles für Auskehricht,

Verkleinerte Illuſtrationsprobe aus Führich, Thomas a Kempis Nachfolge Chriſti, Verlag von Alfons Dürr in Leipzig.

um Chriſtus zu gewinnen. Das Reich der Welt und alle ihre Herrlichkeit verachte ich. St. Paulus Brev. Rom."

Zweifellos hat der erſte dieſer beiden Sätze ſeinen eigentlichen Urſprung in der bekannten Stelle Phil. 3, 8, obgleich dort nicht das Reich der Welt, ſondern das jüdiſche Formenweſen der Gegenſtand der Verachtung iſt. Indem aber das Wort des griechiſchen Urtextes hier weder mit Luthers derbem Wort noch mit dem für unſere Zeit unanſtößigeren Wort der durchgeſehenen Bibel: „Kot“, ſondern mit dem ja ebenſo richtigen Wort „Auskehricht“ wiedergegeben iſt, giebt es dem Maler den Hauptvorwurf ſeines Gemäldes. Im Vordergrunde desſelben nämlich ſteht der Tod mit tiefliegenden Augen im faſt ganz fleiſchloſen Schädel, im übrigen nicht eigentlich als „Knochenmann,“ ſondern als bis auf die Knochen zuſammengetrockneter „Magermann“ (vgl. Chr. Kunſtblatt 1886 S. 43) dargeſtellt. (Als ſolcher kommt er übrigens nicht bloß bei Dürer 1498, ſondern wenigſtens ausnahmsweiſe auch in Holbeins Totentanz vor als Gehilfe des „Arztes“ und als Führer des „Blinden“, während in Dürers Kupferſtich „Spaziergang“ ein Gerippe dem luſtwandelnden Paare höhniſch nachgrinſt.)

In unſerem Bilde ſteht der Tod dem Beſchauer zugewendet in menſchlicher Lebensgröße. Er hat eine große flatternde Schürze wie ein Stallknecht vorgebunden, und den Kopf, wie etwa Zimmermädchen beim Ausfegen zum Schutz ihrer Haare zu thun pflegen, mit einem bunten Tuch umwunden, deſſen große Zipfel an ſeiner rechten Geſichtsſeite herniederhängen. In beiden Fäuſten aber ſchwingt er den gewaltigen Kehrbeſen, mit dem er „alle Herrlichkeit der Welt“ dem Beſchauer gerade entgegenſchleudert: da fliegt und rollt am Boden durcheinander Königskrone, Scepter und Adelsdiplom, Degen, Sporn und Orden, Würfel und Kartenſpiel, Handſpiegel und Maske, Himmelsglobus und Zirkel, Palette, Geige und Lorbeer, Künſtlerhut und Krücke, Perlenſchmuck und anderes.

Neben dieſem einen Tod, vom Beſchauer aus zur Rechten, ſteht mehr im Mittelgrunde ein anderer, oder richtiger geſagt, noch einmal der Tod, ähnlich wie ja noch Lukas Kranach im Altarbilde der Stadtkirche zu Weimar auch den Todesüberwinder einmal am Kreuz mit dem Blutſtrahl die Menſchen reinigend und zugleich neben dem Kreuze mit dem Lichtſtrahl (nicht Lanze, wie es in Lübke's Denkmälern der Kunſt erſcheint) Tod und Teufel zu Boden ſtreckend darſtellt. Während der Geſichtsausdruck der erſten Todesfigur zu ſagen ſcheint, daß er eben nur ſeine alltägliche Knechtsarbeit verrichte, zeigt die zweite Geſtalt in Geſicht und Haltung den Tod als rückſichts- und erbarmungsloſen Herrn mit ſchadenfrohem Wohlbehagen. Dieſer iſt vornehm mit einem die Arme und Bruſt freilaſſenden Mantel bekleidet. Er hat den Kopf gemächlich mit dem rechten Ellenbogen auf ein altes Gemäuer geſtützt, während er mit der linken Hand über ſich greift und von einem herabhängenden Roſenſtrauche einen der blütenreichſten Zweige abknickt. Zugleich aber zertritt er, ohne auch nur hinzuſehen, mit dem rechten Fuße den Wanderſtab eines reiſemüde in Schlummer hingeſunkenen Pilgers im Mönchsgewande. Derſelbe iſt rücklings gegen ein großes, natürlich ſchadhaftes, korinthiſches Steinkapitäl gelehnt, wobei der Hut vom kahlen Schädel glitt. Noch hält die Linke den langen Pilgerſtab umſpannt, der mit dem obern Ende an ſeiner Schulter lehnt, mit dem anderen weit von ihm abgekehrten Ende auf dem Boden, alſo hohl liegt, ſo recht zum herzloſen Vernichtungstritt geeignet. — So iſt hier ſchon

der Wanderſtab in ebenſo ſinniger Weiſe ſinnbildlich verwendet, wie in neuerer Zeit in Pfannſchmidts Jüngern von Emmaus. Dort hat der Herr ſchon den Wanderſtab fürder geſetzt, da ſucht einer der Jünger mit freundlich „nötigender" Hand dieſen Wanderſtab zurückzuhalten, während der andere bittend zur offenen Hausthüre weiſt, ein wirklich gemaltes „Bleibe bei uns!" (Luk. 24, 29), wie hier ein wirklich gemaltes „Bis hieher ſollſt du kommen und nicht weiter!" (Hiob 38, 11.)

Damit aber der doppelten Verneinung des Todes im Vorder- und Mittelgrunde unſeres Bildes gegenüber die Bejahung des Lebens nicht fehle, ſieht man über die Häupter beider Todesgeſtalten hinweg im Hintergrunde einen einſamen Klausner, der in einer offenen, an eine morſche Fenſterwand gelehnten Hütte neben ſeinem Kruzifix ſitzt und ſein Haupt auf das Gemäuer ſtützend andächtig in einem großen auf ſeinem Schoße liegenden Buche lieſt. Hier iſt alles braun in braun gemalt. Aus dieſem Schlußakkord des Ganzen klingt allerdings die katholiſche Dominante ſtark hervor. Nämlich gegenüber der „vernichteten Herrlichkeit" der von Tod und Vergänglichkeit beherrſchten Welt wird hier das aus der Welt zurückgezogene, beſchauliche — aber unthätige Leben als das wahre, die Ewigkeit in unſcheinbarer Knoſpe bergende Leben dargeſtellt. Und doch wäre andererſeits wohl auch die römiſche Kirchenlehre einverſtanden, wenn neben dem leſenden, betenden Mönche ſein Gartengerät lehnte und der Ausblick in einen wohl bepflanzten und gepflegten Kloſtergarten ſich aufthäte, oder wenn den beiden Todesgeſtalten auch zwei Mönche, ein betender und ein arbeitender (vielleicht auch ein „gutes Werk" vollbringender) das Gegengewicht hielten. Der evangeliſche Beſchauer aber würde dann, Kloſterwand und Mönchsgewand überſehend, nur das rein chriſtliche „Bete und arbeite!" als des Lebens rechten Inhalt herausleſen.

Aber auch mit jenem etwas einſeitigen Abſchluß im Hintergrunde wird dieſes inhaltsvolle Bild ſeinen Eindruck auf jeden unbefangenen, ernſten Beſchauer nicht verfehlen. Vielleicht machen dieſe Zeilen manchen Leſer, dem es vergönnt iſt, das ſchöne Bozener Thal mit ſeinem faſt italieniſchen Klima zu beſuchen, auf das ſeltſam ergreifende Bild noch beſonders aufmerkſam. Möge ihm dann weder die Phyloxera vastatrix der Verwitterung, noch die „heilloſe renovatrix" (Chr. Kunſtblatt 1890 S. 169) den Genuß desſelben verkümmern.

Anm. des Herausgebers: Das Gemälde iſt nach dem Entwurf des verſtorbenen Altmeiſters Joſeph Führich in Wien. Die vier Bücher von der Nachfolge Chriſti von Thomas von Kempen in der deutſchen Prachtausgabe von Alfons Dürr in Leipzig ſind mit Bildern von Führichs Hand beleuchtet, welche Örtel meiſterlich in vortrefflichem, Kraft und Weichheit vereinigendem Holzſchnitt ausgeführt hat. Daraus geben wir mit gütiger Erlaubnis des Verlegers A. Dürr eine etwas verkleinerte Nachbildung des Todesbildes.

Das Chorgeſtühl zu Ulm und das zu Memmingen.

Herr Dr. Pfleiderer ſagt in ſeinem Münſterführer: „Auch der Meiſter des Memminger Chorgeſtühls, einer Nachahmung des Ulmer, hat ſeine Frau ſich gegenüber dargeſtellt." Damit möchte er ſeine Auffaſſung begründen, daß die dem Altar zugewendete Figur des Ulmer Geſtühls, welche einen Lorbeerkranz hält,

nicht den Vergil, ſondern Meiſter Syrlin und die entſprechende weibliche nicht die Sibylla Erythräa, ſondern die Meiſterin darſtelle. Gegen dieſe Anſchauung hat der Herausgeber des Chr. Kunſtblatts S. 76 (Nr. 5) in einer Anmerkung entſchiedenen Widerſpruch erhoben.

Der Unterzeichnete möchte auch noch geltend machen, daß das Memminger Geſtühl keine Nachahmung des Ulmer, und daß die dort dem vermeintlichen Meiſter gegenüberſtehende Figur ein Mann, keine Frau iſt. Alſo mit Hilfe des Memminger Geſtühls läßt ſich die Syrlinannahme nicht ſtützen. Dagegen iſt zu beachten, daß in Memmingen die Meiſter an untergeordneter Stelle erſcheinen, nicht als Bruſtbildaufſätze, wie dies in Ulm der Fall ſein würde. Auch die von H. Dr. Pfleiderer geltend gemachte „Werkſtattmütze" iſt anfechtbar. Vergil trägt eine ähnliche Kopfbedeckung auch in der Schedel'ſchen Weltchronik von 1493. Männliche Vertreter des Heidentums fehlen in Memmingen; daher wird hier die Weisſagung vom goldenen Zeitalter der Cumaniſchen Sibylle in den Mund gelegt. Ihr ziemlich genau gegenüber finden wir die Erythräiſche mit der Gerichtsverkündigung. Das ſpricht wieder für die Deutung der beiden Ulmer Figuren als Vergil und die Sibylle.

In Memmingen bilden übrigens die Figuren des Geſtühls nicht in dem Sinn eine Einheit wie in Ulm. Die ſechsunddreißig Figuren der offenbarungsgeſchichtlichen Reihen ſind ſchon durch die beigegebenen Inſchriften und Namentafeln ſtreng geſchieden von den übrigen (dreißig) Figuren, welche wir vielleicht als den ortsgeſchichtlichen Bilderkreis bezeichnen dürfen. Es ſind offenbar der Mehrzahl nach Zeitgenoſſen des Meiſters, die eine hervorragende Stellung in der Kirche oder Gemeinde einnahmen und auch als Stifter ſich um die Kirche im allgemeinen und das Geſtühl im beſonderen verdient gemacht haben. Sie ſind zum Gottesdienſt verſammelt und ſo weit als möglich dem Altar zugewendet; der handelnde Geiſtliche aber, mit dem Rauchmantel angethan, iſt über der Sakriſteithüre zu ſehen, im Begriffe, die Sakriſtei zu verlaſſen und dem Altar zuzuſchreiten.

Zu den Ausführungen Bauers in Nr. 5 des Chr. Kunſtblattes bezüglich der Anordnung der Figuren in Ulm ſei noch bemerkt, daß in Memmingen ganz ähnliche Verhältniſſe vorliegen wie dort, und daß bei verſchiedenen Bildern Umſtellungen mit Sicherheit nachgewieſen werden können. Was ſich an dieſen Werken an Willkür und Regelloſigkeit findet, geht jedenfalls nicht auf die Meiſter zurück, welche ganz augenſcheinlich in jeder Hinſicht planvoll und mit Überlegung vorgegangen ſind. Wir beabſichtigen übrigens, das Memminger Geſtühl in Bälde eingehender zu ſchildern. Dabei wird ſich auch deutlich zeigen, daß es thatſächlich keine Nachahmung des Ulmer iſt.

Memmingen. Heinrich Schiller, K. Studienlehrer.

Studien zur Geſchichte der Gotik in Böhmen.

Unter dieſem Titel giebt der Verein für Geſchichte der Deutſchen in Böhmen wertvolle Mitteilungen im dreißigſten Jahrgange ſeiner Zeitſchrift. Gegenſtand der Abhandlung iſt „der Bau der Stadtkirche in Brüx von 1517—1532"

von D. Joseph Neuwirth, Professor in Prag, dessen Forschungen über den großen Meister Peter Parler von Gmünd in unserer Nr. 4 gerühmt worden sind. In jener auch nach den Hussitenkriegen deutsch gebliebenen Stadt des nordwestlichen Böhmen wurde, nachdem die im dreizehnten Jahrhundert erbaute Kirche 1515 abgebrannt war, nach dem Urbild des erzgebirgischen Kirchenbaues eine neue Kirche gegründet. Aber, so weist H. D. Neuwirth nach, nicht Benedikt Ried, der von den Zschechen als Benesch von Taun gefeierte Baumeister Wladislaws II ist der Gründer, wie auch Dohme und Gurlitt annahm, sondern Jakob von Schweinfurt, der Vollender der baugeschichtlich so wichtigen Kirche zu Annaberg im Erzgebirge. Dessen Nachfolger war „Meister Jorg von Maulpronn" und „Meister Peter" (wohl von Schweinfurt), welche laut den von H. Neuwirth durchforschten, für die Kulturgeschichte wertvollen, bis auf die Trink- und Badegelder der Gesellen alle kleinsten Ausgaben und Preisangaben enthaltenden Brüxer Baurechnungen einen Wochenlohn von 48 Groschen erhielten.

In ihrer Grundrißbildung ist die Brüxer Kirche eine Nachahmung der 1525 vollendeten Ingolstädter Liebfrauenkirche, deren Chor bereits 1425—1439 errichtet wurde, dreischiffig, mit Umgang, am Schluß desselben mit fünf Kapellen innerhalb der hereingezogenen Strebepfeiler, wie sie auch an beiden Seitenschiffen fortlaufen. Das Mittelschiff hat durch Aneinanderrücken der Ostpfeiler einen gewissen Schluß in zwei stumpfen Winkeln erhalten. Von einem eigentlichen Chor ist daher nichts zu sehen. (S. Dohme, Gesch. der deutschen Baukunst S. 238). Im Aufbau, in der Anordnung und Ausschmückung des Innern, sowie in der schlichten, ungegliederten Behandlung des Äußern ist die Brüxer Kirche ganz erzgebirgisch. Jakob von Schweinfurt hatte gerade um 1515 die Bauleitung an der mustergiltigen Kirche zu Annaberg übernommen. Wie diese erhielt auch die Kirche in Brüx achteckige, seitlich eingebogene, hohe, schlanke Pfeiler, deren Fuß die Höhe der Kirchenbänke erreicht. Die Mittelschiffwölbung wird beherrscht von je sechs lanzettenförmigen, strahtenaussendenden Sternen, an welch schwungvolle, auch in die Seitenschiffwölbung hinübergreifende Rippenkrümmungen sich anschließen. Die hereingezogenen Strebepfeiler sind durch seitliche Einziehungen gegliedert. Zwischen den Strebepfeilern sind unten Kapellen, oben „Purkirchen" eingeordnet, deren steinerne Brüstungen mit Bildern erhabener Arbeit aus dem Alten und Neuen Testament geschmückt sind. Die Strebepfeiler sind durchbrochen, so daß man auf der Vorkirche rings um Schiff und Chor gehen kann. Der Zugang zu derselben bildet in Brüx eine in der Längsachse am Chorschluß eingelegte doppelte Spindeltreppe, so daß die Auf- und Absteigenden einander nicht begegneten und störten. Die Außenseiten des Baues sind kahl und schmucklos, das Maßwerk der Fenster dürr und starr.

Diese ursprünglich der Marienkirche in Zwickau entlehnte Baukunst hält in der Chorbildung noch etwas von der malerisch wirksamen Grundrißentwicklung der Gotik fest und erzielt eine freiräumige, breit angelegte, für die Volkspredigt sehr geeignete Hallenkirche, deren Pfeiler nicht zur Schiffsteilung, sondern zur Stütze der alle drei Schiffe als ein ganzes überspinnenden Wölbung dienen. Auf der um Nebenschiffe und Chor herumgehenden Vorkirche konnte eine größere Zu-

hörer- und Zuſchauermenge untergebracht werden. Ob gerade das größere Predigtbedürfnis der Zeit dieſe Anordnung erzeugt hat, ob für dasſelbe Jakob von Schweinfurt „gleichſam einen Predigtſaal" bauen wollte, iſt ſehr fraglich. Gewiß iſt nur, daß, wie Dohme ſagt, etwas von dem nüchtern verſtändigen Geiſte, der damals in dem Geſchäftsleben des Erzgebirges geherrſcht hat, in die Kirchenbaukunſt übergegangen iſt, welche weite freie Hallen ſo einfach und zweckmäßig als möglich zu errichten beſtrebt war, und vom neuen weltlichen Geiſte der Renaiſſance ſich auch den in Einzelheiten bemerkbaren rückhaltloſen Naturalismus und Utilarismus diktieren ließ, der auch die heutige Kunſt wieder beherrſcht und für „proteſtantiſchen" Kirchenbau ein neues Dogma aufgeſtellt hat.

Gabriel Max.

Das Chriſtliche Kunſtblatt hat in der Märznummer 1890 die „kunſthiſtoriſche Skizze" von Nikolaus Mann über „Gabriel Max, ſeine Kunſt und ſeine Werke" beſprochen. Die kleine wertvolle Schrift iſt mit kürzerem Titel, erweitertem Inhalt und vermehrten Abbildungen in zweiter Auflage erſchienen,*) auf welche wir die Leſer dieſes Blattes aufmerkſam zu machen nicht verſäumen dürfen. Der am 23. Auguſt 1890 gerade ein halb hundert Jahre zählende berühmte Meiſter iſt nun noch näher nach ſeinem Jugend- und Werdegang geſchildert, und nach der doppelten Seite ſeines durch und durch urſprünglichen Weſens und Strebens, das ebenſo auf die Tiefen und Höhen des Seelenlebens als auf die Weite und Breite des Naturlebens gerichtet war und iſt. Mit einem ſtarken Trieb zum Wiſſen hat ſchon der Knabe und Jüngling jede freie Stunde zum nachdenklichen Leſen der wichtigſten Schriften und zur Aneignung einer gründlich wiſſenſchaftlichen Bildung verwendet. Bereits auf der Prager Kunſtakademie legte er bei geologiſchen Ausflügen den Grund zu ſeinem jetzigen naturwiſſenſchaftlichen und ethnographiſchen Muſeum. In Wien arbeitete er unermüdlich in den Büchereien und Sammlungen. Der lebendigen Natur, dem Krankenhauſe, dem Seciersaal widmete er ſich mehr als der akademiſchen Malwerkſtätte. Daß er in dieſer nur ſelten erſchien, weil es „für ihn da zu wenig zu ſehen gab," wurde ihm als Faulheit angerechnet. Während dieſer Studienzeit wußte er ſich auch ins Irrenhaus, in die Blindenanſtalt, ins Leichenhaus Eingang zu verſchaffen; ſelbſt in verrufene Orte wagte er vermummt zu gehen, um dem Ausdruck der Seele im menſchlichen Angeſicht nachzuforſchen. Wie es ihm ergangen iſt, als einmal ein Verbrechernеſt aufgehoben wurde, und der mitgefangene, beinahe mitgehangene junge Künſtler nur dadurch ſich rettete, daß er die wohlgetroffenen Köpfe der ſaubern Geſellſchaft in ſeinem „Verbrecheralbum" dem Richter vorwies, iſt S. 46 erzählt. Ebenſo, wie er einer Spitzbubenverſammlung, in der er mit dem Stifte Zuchthäuslergeſichter einzufangen gedachte, ſich vergeblich als einen gefährlichſten Einbrecher ausgab und als vermuteter „Spitzel" blutig behandelt wurde. — Auch wenn die zweite Auflage der Schrift nicht ſolcherweiſe zur Zeichnung dieſes immer

*) Gabriel Max von Nikolaus Mann, zweite vermehrte Auflage mit 21 Abbildungen. Leipzig. Verlag von J. J. Weber.

ganz eigenen Künſtlers beitrüge, wäre ſie ſchon des Dankes wert durch Beigabe von dreizehn weiteren Abbildungen Maxſcher Werke. Höchſt bezeichnend für ſeinen Humor iſt ſein Phantaſiebild zu dem Tonſtück „die ſchönſten Augen“ von Stigelli, welches Blinde auf Saiten ſpielen, während ein Bauer mit der Tabakspfeife in der Hand, hinter dem Rücken eines Schellennarren zuſieht. Sehr bedeutſam zeigt ſich die innere Entwicklung und Vertiefung in der Zuſammenſtellung der erſten Madonna des zweiundzwanzigjährigen und der Leipziger Madonna des achtundvierzigjährigen Malers. Fauſt und der Erdgeiſt, Mephiſto in Fauſts Kleidern den Schüler erwartend, die Bettlerin und die Wahrſagerin, Mignon und Sehnſucht beleuchten nicht minder den Geiſt und die Art des wunderſamen Mannes.

Rafaels „Schule von Athen.“

Das Wandgemälde Rafaels in der Stanza della segnatura, dem ehemaligen Sitzungsſaal des höchſten päpſtlichen Gerichtshofs im Vatikan, gilt als ein Werk höchſter Schönheit und lebensvollſter Ausprägung der unvergleichlich klar zuſammengeſtellten und anmutig gegliederten, nicht weniger als 57 Figuren enthaltenden Gruppen. In der Mittelgruppe hat man ſchon den Apoſtel Paulus im Streit mit einem Philoſophen auf dem Areopag in Athen, oder ſogar die Apoſtelfürſten Petrus und Paulus, ſehen wollen. In Wahrheit aber ſind die zwei Hauptgeſtalten der in die geſchaffene Welt hinausweiſende Ariſtoteles und der zum Schöpfer hinaufweiſende Plato, die Häupter der Philoſophenſchule von Athen. Neben dieſen tritt Sokrates und Alcibiades, Pythagoras, Diogenes, Archimedes und Ptolemäus völlig deutlich hervor. Die übrigen Figuren haben der Wißbegierde der Kunſtfreunde und dem Scharfſinn der Kunſtgelehrten viel zu ſchaffen gemacht. Nach Lübke in ſeiner Geſchichte der italieniſchen Malerei iſt die Erklärung derſelben nicht aus der heutigen Erkenntnis der griechiſchen Philoſophie zu verſuchen, ſondern nur aus der Anſchauung der Renaiſſance-Epoche und beſonders nach den Schriften des Marſilius Ficinus abzuleiten, auf genaue Bezeichnung der unbekannten Einzelheiten aber zu verzichten. Die ſo lebendig ſprechenden Geſtalten reizen denn doch immer wieder zu der Frage: Wer ſind ſie? wie heißen ſie? was wollen ſie? Obwohl gewiß niemals eine ganz ſichere Antwort zu erwarten iſt, mag immerhin jedes ernſtliche Bemühen darum erlaubt und gelobt ſein.

Ein neueſter Deutungsverſuch liegt vor in der Schrift: Rafaels Wandgemälde, die Philoſophie, genannt die Schule von Athen, von Franz Bole (Brixen, Verlag von Wegers Buchhandlung 1891), mit einer kleinen Abbildung des Gemäldes in Lichtdruck. Darnach wäre die griechiſche Philoſophie in ihrem Aufgang, in ihrer Mittagshöhe und in ihrem Niedergang nebſt den Vorſtudien der Weltweisheit in den ſieben freien Künſten der Grammatik, Arithmetik, Geometrie, Muſik, Aſtronomie, Rhetorik und Dialektik in deren Hauptleuten veranſchaulicht. Der H. Verfaſſer glaubt, und es iſt ja wohl glaublich, ein Mann wie Rafael habe teils durch das Leſen von Büchern, noch mehr durch Sachkundige aus den ihm naheſtehenden Kreiſen ſolche Kunde von den griechiſchen

Philosophenschulen und ihren wichtigsten Vertretern gewinnen können, daß er sich ein klares Bild davon zu machen und in einem Gemälde die einzelnen Personen an ihren richtigen, geschichtlichen Platz zu stellen, auch nach ihrer Eigenheit zu zeichnen vermochte. Der Herr Verfasser versucht nun das an der Hand der Geschichte der Philosophie nachzuweisen. Er verfehlt dabei nicht der Meinung vorzubauen, als ob der Künstler alles, was in der Erklärung zu lesen ist, genau als geformten Gedanken in sich getragen, in bewußter Absichtlichkeit durchgedacht hätte. Er will auch zunächst seine Erklärung nur als Mutmaßung („Hypothese") geben. Da aber doch unsere jetzige Vorstellung von Heraklit und den Eleaten, von Pythagoras und Anaxagoras, von den Sophisten und von Sokrates, von einem Stoiker, Epikuräer, Cyniker, Eklektiker, Skeptiker und vom Nacheinander dieser Schulen im Verlauf der griechischen Philosophie wesentlich im Einklang mit der Auffassung Rafaels und seiner Zeit stehe, sei es zulässig, bei Erklärung des Bildes unsere heutige Kenntnis der Geschichte der griechischen Philosophie zu verwerten. Glaubt er nun auf allgemeine Zustimmung rechnen zu können, so wird er sich wohl darin etwas verrechnen, denn wo sind zumal in Deutschland zwei Gelehrte, welche in ihren Ansichten übereinstimmen? Aber der Zwist der Gelehrten muß ja nicht die Freude hindern, die einer daran haben kann, daß Herr Bole die unbekannten Größen der in Rafaels herrlichem Gemälde versammelten gemischten Gesellschaft mit annehmbaren Namen genannt und uns persönlich vorgestellt hat. Wir unsererseits wollen nur noch daran erinnern, daß der Mann, welchen der Maler ganz rechts im Bilde neben sein eigenes anmutiges Bild gestellt hat, nicht, wie noch Lübke annnimmt, sein Lehrmeister Perugino, sondern nach Lermolief, dem auch Wörmann folgt, sein Vorgänger Sodoma sein soll.

Christliche Grabdenkmäler und Grabinschriften.

Das Christliche Kunstblatt hat im Jahrgang 1862 einen Vortrag des Herausgebers unter der Überschrift „Der evangelische Kirchhof und sein Schmuck" veröffentlicht. Derselbe ist auf mannigfaches Begehren in erweiterter Gestalt mit Entwürfen zu stilvollen hölzernen Grabkreuzen und mit einem Anhang von 150 geistlicherseits ausgewählten, zu Grabschriften passenden Schriftstellen, Liederversen und Reimen im Jahrgang 1883 wieder abgedruckt worden. Ein Sonderabdruck erschien in der Steinkopfschen Buchhandlung auf Wunsch einer deutschen Oberkirchenbehörde. Vielleicht hat er da und dort ein klein wenig beitragen dürfen zu dem erfreulichen Fortschritt, den die Pflege der Ruhestätte der Toten in Stadt und Land im Bunde mit den Fortschritten des Kunsthandwerks gegenüber von den Zuständen vor zwanzig, dreißig Jahren gemacht hat, insbesondere in Ausschmückung der Gräber mit edleren christlichen Denkmälern.

Aber wie viel Ungeschmack und Ungebühr macht sich noch immer breit! Wie thut sich auf christlichen Friedhöfen wieder das alte römische Heidentum auf mit gebrochenen Säulen, sinnlosen Obelisken, Pyramiden und Urnen, mit verlöschenden Fackeln, mit dem betäubenden Mohn, mit den üppigen oder zerflatternden Rosen, mit den aufdringlichen Bildnissen unbekannter, unberühmter Verstorbener, bei denen nicht zutrifft, daß sie noch reden, obwohl sie gestorben

ſind! Dazu die troſtlos hingeſunkenen oder hinſtarrenden Jammerweiber ohne Gott und ohne Hoffnung!

Die Grabinſchriften ſind im allgemeinen nicht ſo rührſelig und ruhmredig, nicht ſo umſtändlich und geſchmacklos, wie ſie noch in den Anfängen unſeres Jahrhunderts zu ſein pflegten. Aber ſelten ſind ſie kurz und gut chriſtlich, evangeliſch, oder ſo einfach, bedeutſam innig und tief wie jene altchriſtlichen Aufſchriften „Im Frieden!" „In Gott!" und dergleichen.

„Aus der Erfahrung, daß man in weiten Kreiſen paſſende Denkſprüche für Grabdenkmäler nicht zu finden weiß und oft genug ſolche Sprüche wählt, welche nach Form oder Inhalt Anſtoß zu erregen geeignet ſind," erſchienen allerjüngſt „Chriſtliche Grabinſchriften zur Auswahl für Leidtragende, Bildhauer und Geiſtliche ausgewählt von Friedr. Sigmund Schultz, Superintendent und erſter Pfarrer in Görlitz," bei Greiner und Pfeiffer in Stuttgart.

Das ſehr ſchön ausgeſtattete Büchlein trägt das Merkwort auf dem Titel: „An ihrem Friedhofe erkennt man den Charakter der Gemeinde." — Bei der Auswahl und Zuſammenſtellung hat den Herausgeber der Grundgedanke geleitet, „daß der ſchönſte Schmuck eines Grabes das Wort der Bibel iſt." Aber zu bloßem Schmuck wird das heilige Bibelwort ſich nicht hergeben wollen. Wird von Schmuck geſprochen, ſo muß doch die Kunſt das ihrige dabei thun. Der „ſchönſte Schmuck" eines Grabmals im eigentlichen Sinn iſt nicht das Bibelwort in Buchſtaben geſtellt, ſondern das aus heiliger Schrift nnd Geſchichte geſchöpfte echt chriſtliche und echt künſtleriſche Bildwerk. Zum Wort das Bild, zum Bild das Wort — das wäre das Wahre und Wirkſame, das fordert evangeliſche Lehr- und Erziehungskunſt. Und welche hohe Schule könnte dadurch der evangeliſche Kirchhof für die Gemeinde werden! Aber freilich, wie ſelten iſt es, daß beides geriete, zumal in unſerer, an religiöſer Kunſt ſo traurig armen Zeit!

Darum wenigſtens das rechte Wort aufs Grab, am beſten und bedeutſamſten das einfache Bibelwort, das unerſchöpflich reiche für alle Lebensverhältniſſe, für alle Alters- und Leidensſtufen. Wenn dann Gedicht und Sinnſpruch daneben auch ſich hören und leſen laſſen will — ſie haben, ſagt der Herausgeber füglich, nur dann ein Recht auf Gräbern von Chriſten, wenn ſie einen chriſtlichen Gedanken zum Ausdruck bringen. Hienach iſt in dieſer reichen, nach zehn Rubriken geordneten Sammlung immer ein Bibelſpruch und ein Gedichtvers oder Sinnſpruch unter derſelben Nummer, zu freier Auswahl nebeneinander geſtellt.

Baudirektor Dr. v. Leins, Profeſſor an d. techniſchen Hochſchule i. Stuttgart, iſt am 25. Auguſt 77 Jahre alt geſtorben. In ihm verliert die Kunſt einen feinſinnigſten Meiſter, der auch dem evangeliſchen Kirchenbau Regel geben half und Muſter gab in den vielen von ihm erneuerten und neugebauten Kirchen, als deren Perle die Johanneskirche in ſeiner Vaterſtadt glänzt. Dem Verein für chriſtliche Kunſt in der evangeliſchen Kirche Württembergs war er von deſſen Anfang an treueſter, dienſtwilligſter Berater, das Chriſtliche Kunſtblatt, deſſen vierunddreißig Jahrgänge voll ſind ſeines Namens, legt dem ebenſo liebenswürdigen als kunſtreichen Mann dankbarſt den verdienten Lorbeer auf das friſche Grab.

Neuentdeckte alte Wandgemälde im evangelischen Württemberg.

1. In dem hochgelegenen Filialdorf Burgfelden auf der schwäbischen Alb (im Oberamt Balingen) sind Wandgemälde bloßgelegt worden, welche wohl aus dem Ende des 11. Jahrhunderts stammen. Sie sind nach dem Urteil des Landeskonservators Dr. Ed. Paulus nach der Feinheit der Komposition und Linienführung und nach dem Reichtum der Darstellungen eine hervorragendste altertümliche und künstlerische Entdeckung, welche den Kreis unserer Anschauungen der frühromanischen Kunst Südwestdeutschlands auf das glücklichste erweitert. Das Hauptbild ist an der Ostwand eine Darstellung des jüngsten Gerichtes, welche an das berühmte Wandbild der Kirche zu Oberzell auf der Reichenau erinnert. Noch nicht ganz klar sind die Gemälde an den Seitenwänden. Da das alte Kirchlein so baufällig geworden ist, daß der Gottesdienst darin von der Obrigkeit verboten werden mußte, hat das Landeskonservatorium höhern Orts den Antrag gestellt, die noch stehenden, aber stark zerrissenen Kirchenmauern der Gemeinde abzukaufen, durch Zement vor weiterem Reißen zu bewahren, mit einer neuen Bedachung zu versehen und so als Denkmal alter Kunst zu erhalten, während die Gemeinde um den Kaufpreis sich ein neues Kirchlein wird bauen können.

2. In der gotischen Friedhofskirche bei Mundelsheim, unweit von Marbach am Neckar, wurden im Laufe des letzten Winters und Frühjahrs alte Wandgemälde von der Tünche befreit, welche seit unvordenklicher Zeit dieselben verdeckt hat. Im Chor zeigt sich jetzt an den Wänden und Zwickeln die Geschichte des Apostels der fränkischen Gaue, des h. Kilian. An der nördlichen Wand erscheint eine sogenannte Hostienmühle, in deren Trichter Gott der Vater, von den vier Evangelistenzeichen umgeben, den gekreuzigten Sohn einsenkt. Das Mühlwerk wird durch je sechs Apostel zur Linken und zur Rechten mit einem Seile in Bewegung gesetzt und aus der Öffnung unterhalb des Mühlsteins geht der zermahlene Leib des Herrn in Form von Hostien hervor. In den Kappen des Gewölbes sind die Kirchenväter, offenbar von einem sehr tüchtigen Maler im Ausgang des 15. Jahrhunderts, dargestellt. Im Schiffe, welches wohl früher durchaus bemalt war, ist an der Südwand eine dreifache Reihe von Darstellungen aus der Vorgeschichte und aus dem Leben Jesu erhalten und der Erhaltung wert. Aus Mitteln des Landeskonservatoriums, des Vereins für christliche Kunst und der Gemeinde sollen diese Gemälde wieder in einer Weise hergestellt werden, daß sie, ohne förmlich übermalt und dadurch ihres ursprünglichen Gepräges verlustig zu werden, auch für Unkundige beschaulich und für die zu den Leichengottesdiensten in der Kirche Versammelten erbaulich sein können.

Inhalt: Akademische Kunstausstellung in Berlin. — Ein Friedhofsbild in Bozen. Mit Bild. — Das Chorgestühl zu Ulm und das zu Memmingen. — Studien zur Geschichte der Gotik in Böhmen. — Gabriel Max. — Rafaels „Schule von Athen." — Christliche Grabdenkmäler und Grabinschriften. — Baudirektor Dr. v. Leins. — Alte Wandgemälde.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Thomas a Kempis.

Vier Bücher von der Nachfolge Christi.

Mit Illustrationen von *Joseph Ritter von Führich.*

Eleg. gebunden 12 M. 50 Pfg. = Volksausgabe. =
auch in 18 Lieferungen à 50 Pfennige.

Die seelenvoll empfundenen Illustrationen Führichs bilden den würdigsten und schönsten Schmuck des berühmten Andachts-Buches. Der billige Preis ermöglicht die Anschaffung dieses hervorragenden religiösen Prachtwerkes für die weitesten Kreise.

Bestellungen nehmen alle Buchhandlungen entgegen.

1. Oktober 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 10.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Aus Hierapolis in Phrygien.

Von Victor Schultze.

In der fast unübersehbaren Zahl von Städteruinen in Kleinasien beanspruchen die Trümmer des phrygischen Hierapolis ein hohes Interesse. In nördlicher Richtung von Laodicäa jenseits des Lykos liegen sie auf einem breiten und langen Hügelrücken ausgebreitet, von wo aus der Blick weit in die einst fruchtbare Flußebene bis hin zu den mächtigen Höhenzügen des Baba Dagh geht. Ich kenne keine Ruinenstadt, welche dieser an Reichtum und Eigenartigkeit sich vergleichen ließe. An uralten Grabesbauten hin führt der steile Weg in das eigentliche Stadtgebiet, ein weites Feld, aus welchem Mauerwerk, Säulen, aber auch gewaltige Steinwände mit hohen Bogen, die eindrucksvollen Reste hervorragender Bauten, sich erheben. Stunden sind nötig, um in der bunten Mannigfaltigkeit sich auch nur oberflächlich mit dem Wichtigern vertraut zu machen.

Die Glanzzeit von Hierapolis gehört dem klaſſiſchen Altertum an. Aber auch in der Kirchengeſchichte hat es einen Namen. Der Apoſtel Paulus nennt Kol. 4, 13 die Stadt als eine ſolche, in welcher ſein Gehilfe Epaphras viel Mühe für das Evangelium aufgewandt hat. Jener Papias, welcher in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts die Reden des Herrn ſammelte und erläuterte, war Biſchof der Stadt. Auch auf dem Konzil zu Nicäa war Hierapolis durch ſeinen Biſchof vertreten. Man darf annehmen, daß ſeine Bedeutung in chriſtlicher Zeit eine nur wenig geringere geweſen iſt als vorher.

An einem heißen Märztage dieſes Jahres beſuchte ich die Trümmerſtätte, um feſtzuſtellen, ob altchriſtliche Denkmäler vorhanden ſeien. Alle Wahrſcheinlichkeit ſprach dafür; doch waren meine Nachforſchungen lange ergebnislos, bis ein langgeſtrecktes Gebäude mit apſidalem Abſchluß im Oſten meine Aufmerkſamkeit feſſelte. Ich kam ſofort auf die Vermutung, daß dasſelbe eine altchriſtliche Baſilika ſei. Doch konnte die Apſis keine ſichere Grundlage dafür bieten, da auch antike Gebäude ſie haben; ſo ſah ich z. B. in Sardes einen römiſchen Bau mit zwei Apſiden. Volle Gewißheit gab erſt das Monogramm Chriſti, welches an drei Stellen im Innern angebracht war, und zwar in einer Weiſe, welche die Vermutung an eine nachträgliche Einfügung ausſchließt. Denn es iſt aus Stein plaſtiſch herausgearbeitet und findet ſich jetzt noch dreimal, nämlich einmal in der Form und zweimal in der Geſtalt .

Altchriſtliche Baſilika in Hierapolis.

Die Abbildung zeigt die Südſeite des Gebäudes; von der Nordſeite iſt etwas weniger erhalten. Sehr gelitten hat die Apſis. Das Baumaterial ſind Quaderſteine, zum Teil von großem Umfange. Überhaupt macht der Bau ſowohl durch ſeine Maſſigkeit wie durch ſeine künſtleriſche Vollendung einen bedeutenden Eindruck. Die Grundanlage iſt deutlich. Die Seitenwände ſetzen ſich aus je drei gewölbten hohen Niſchen zuſammen, zwiſchen denen zwei pilaſterartige Mauerwände mit Bogendurchgang in das Innere vortreten (ſ. die Abbild.). Über dieſen Bogendurchgängen befinden ſich die genannten Monogramme. Die Länge der

Basilika beträgt ungefähr 38 Schritt, die Breite nur wenig mehr als die Hälfte. Von der ursprünglichen Gestalt des Eingangs beziehungsweise der Vorhalle habe ich mir ein Bild nicht machen können. Überhaupt kann nur auf Grund genauer Messungen und architektonischer Untersuchungen die Anlage in allen ihren Einzelheiten festgestellt werden, Erfordernisse, denen ich bei meinem damaligen Aufenthalte noch nicht entsprechen konnte. Es möge heute genügen, dieses eigenartige altchristliche Bauwerk als vorhanden zur Kenntnis zu bringen. Sein hoher Wert für uns liegt darin, daß es eine auffallende Übereinstimmung mit den zentralsyrischen Basiliken zeigt und dadurch aus dem Kreise des gewöhnlichen Basilikastils gänzlich heraustritt.

In nicht großer Entfernung in südöstlicher Richtung stieß ich auf einen Portalbau, durch dessen Bogen einst ein Marmorbalken lief, von welchem jetzt nur noch ein dürftiges aber wichtiges Stück da ist. Denn auf diesem Stücke entdeckte ich Teile des Monogrammes . Es hat demnach auf diesem Balken ein wahrscheinlich biblischer Spruch gestanden, welchen ein Monogramm einleitete und schloß. Auch hier kann man auf Parallelen in Syrien, aber auch anderswo, verweisen. Am Boden lag ein Haufe von Steinen aus Marmorfragmenten; darunter mögen auch die Stücke liegen, die uns fehlen. Leider gestattete mir die Zeit nicht, gründlich aufzuräumen. An der andern Seite des Portals war hoch oben ein Kreuz eingemeißelt. Zu welchem Gebäude dieser Vorbau gehört hat, läßt sich nicht sagen. Die Mauerreste und Säulenstümpfe geben keine genügende Auskunft darüber. In jedem Falle haben wir hier zwei wertvolle altchristliche Denkmäler aus der Wende etwa des vierten und fünften Jahrhunderts vor uns. Nach Grabdenkmälern und Gräbern habe ich vergeblich gesucht. Doch sie mögen noch zu finden sein, wenn nur einmal mit genügenden Kräften und Mitteln unternommen wird, das große Ruinenfeld zu durchsuchen.

Die Lorenzkirche in Nürnberg.

Die Lorenzkirche steht auf dem linken Pegnitzufer. Sie ist jünger als ihre jenseits des Flusses gelegene Schwesterkirche, denn die ersten Ansiedlungen waren, um die Burg sich reihend, rechts der Pegnitz. Während die Sebalduskirche schon zu Ende des zehnten Jahrhunderts beträchtlichen Umfang hatte, fühlten die Anwohner des linken Flußufers erst um die Mitte des zwölften das Bedürfnis nach einem geräumigeren Gotteshause. Als im Jahre 1140 unter Kaiser Konrad III die Stadt erweitert und das linksseitige Pegnitzufer bis zum weißen Turm in die Ringmauern aufgenommen wurde, machte man die mutmaßlich von Kaiser Heinrich II und seiner Gemahlin Kunigunde erbaute Kapelle zum heiligen Grab zu einer Kirche, und weihte das Gotteshaus dem Andenken des Blutzeugen Laurentius und des Deokarus. Dieser soll Kaiser Karls des Großen Beichtvater und Gründer des Stiftes Herrieden (unweit von Ansbach) gewesen sein. Laurentius, ein Spanier, war unter Papst Sixtus II Archidiakonus und Almosenpfleger in Rom, und erlitt unter dem römischen Kaiser

Valerian im Jahre 261 den Märtyrertod. Durch das erwieſene höhere Alter der Sebalduskirche erklärt es ſich, daß wir bei ihr ſtellenweiſe noch den romaniſchen Rundbogen finden, während die dem Laurentius geweihte Kirche durchweg die gefälligen Spitzbogen des gotiſchen Stils zeigt.

Bevor wir mit der Beſchreibung beginnen, müſſen wir zunächſt den weitverbreiteten und ſogar durch ein Denkmal verewigten Irrtum berühren, als ſei der Graf und nochmalige Kaiſer Adolf von Naſſau der Erbauer der Kirche oder ihrer Türme. In keiner Weiſe läßt ſich dafür eine geſchichtliche Begründung erbringen. Sie dürfte wohl auf Verwechslung Adolfs von Naſſau mit einem Grafen Rudolf von Naſſau beruhen, welcher nach glaubwürdigen Mitteilungen die 1140 erbaute kleinere Kirche abbrechen und größer bauen ließ. So kam es, daß allerdings zu Lebzeiten Adolfs von Naſſau der ſchöne nördliche Turm und jene einzigartige Hauptpforte (1274 bis 1280) entſtand, deren hohe Formenſchönheit unſere Bewunderung erregt. Dieſelbe iſt 7,3 Meter breit und 12,3 Meter hoch und zeigt auf einem Pfeiler inmitten der Thürlichtung das Steinbild der gekrönten Maria mit dem Kinde. In den Hohlkehlen ſind bis hinauf in die Spitze des Bogens viele Propheten, Apoſtel und Kirchenheilige. Über der von Bildhauer Rotermundt im Jahre 1824 gefertigten, mit ſtilvollen Schnitzarbeiten verzierten Doppelthüre erſcheinen in Hochbildern die Geburt des Heilands, Anbetung der Weiſen, Flucht nach Ägypten und der bethlehemitiſche Kindermord, dazwiſchen vier Propheten des alten Bundes, die mit der Hand auf das von jedem inſonderheit Geweisſagte hinzeigen. Darüber ſehen wir zu beiden Seiten eines ergreifenden Kreuzbildes Vorgänge aus der Leidensgeſchichte. Im Giebelfelde ſitzt auf erhabenem Throne Gott der Vater mit zum Segnen erhobener Rechten. Sonne und Mond liegen ihm zu Füßen, während Johannes und Maria zur Rechten und Linken knien. Seitwärts blaſen Engel die Gerichtspoſaunen, darunter vollzieht ſich die Auferſtehung der Toten und das Weltgericht.

Ein Meiſterſtück der Bildhauerkunſt iſt ferner das über dem Eingang ſichtbare, 9,3 Meter im Durchmeſſer haltende Rundfenſter in Sternform mit überaus feinen filigranartigen Steinverzierungen. Die bunten Glasſcheiben ſind in gleichmäßiger Abſtufung der Farbentöne zuſammengeſtellt und gewähren einen äußerſt freundlichen Anblick. Nicht weniger kunſtvoll iſt der den Stern überragende mit Verzierungen in durchbrochener Arbeit geſchmückte Giebel, von deſſen Schrägkanten ſich ſchlanke Fialen abheben. Das Ganze gipfelt in einem zierlichen Laterntürmchen, aus dem am Karfreitag „um die neunte Stunde“ (3 Uhr nachmittags) ein ſilbernes Glöckchen „zur Schiedung“ läutet.

Die herrlichſte Zierde der Kirche ſind ihre ſtattlichen Türme. Sie ſind, wie die Kirche ſelbſt, aus Sandſteinquadern erbaut, haben eine beträchtliche Höhe von 76 Meter und verjüngen ſich oberhalb der ſteinernen Umgänge zu einem achteckigen Oberbau, der in eine ſchlanke Spitze mit vergoldetem Kreuze endet. Der nördliche Turm iſt im Jahre 1283, der ſüdliche dagegen erſt im Jahre 1400 vollendet worden.

Den Stolz der Nürnberger bildet der ältere nördliche Turm, deſſen ſeit 1498 mit vergoldeten, rautenförmigen Kupferplatten belegtes Dach im Glanze

dieſer in durchbrochener Arbeit übereinander gereihten goldenen Rautenkränze weithin funkelt. Wohl läßt ſich der allgemeine Schrecken begreifen, als am Dreikönigstage 1865 dieſes Kleinod und mit ihm die herrliche Kirche durch einen zündenden Blitzſtrahl, der mittags ein Uhr in die Spitze einſchlug, mit jähem Untergange bedroht ſchien. In der That wurde leider ungeachtet der eifrigſten Löſchverſuche der koſtbare Oberbau bis herab auf den ſteinernen Umgang, da man dem Feuerherd ſchwer beikommen konnte, ein Raub der Flammen, und mancher Augenzeuge des Brandes mochte wohl an das Dichterwort denken: „Die Elemente haſſen das Gebild der Menſchenhand.“ Gläubiger Chriſtenſinn aber erkannte, als ſich das ſchwerbeſchädigte Bauwerk durch das Zuſammenwirken aller Kräfte ſchon binnen Jahresfriſt phönixartig aus der Aſche erhob, auch in dieſer Heimſuchung die Hand Gottes, die dadurch wohl den Bewohnern Nürnbergs den wahren Wert eines von den Vätern überkommenen hochherrlichen Beſitztums zum vollen Bewußtſein bringen, Gemeinſinn und Opferfreudigkeit beleben und im gemeinſamen ſelbſtloſen Streben die Geiſter einander näher bringen wollte.

Während das zu Ende des 13. oder zu Anfang des 14. Jahrhunderts erbaute Langhaus die gotiſche Bauart in edler Einfachheit darſtellt, prangt die auf der Nordſeite des Chors befindliche um das Jahr 1500 entſtandene Brautthüre und ihre von drei Spitzbögen überwölbte Halle in trefflicher Steinhauerarbeit die Anbetung der Weiſen in reichem, bildneriſchem Schmucke. Daneben iſt der von einem hübſchen Eiſengitter eingefaßte „Ölberg,“ vermutlich nach einer Zeichnung Adam Krafts von einem ſeiner Schüler in Stein gehauen.

Der Brautthüre gegenüber befindet ſich auf der Südſeite des Chors die ſchön verzierte Sakriſteithüre. Unweit derſelben bemerken wir an der ſüdlichen Außenwand die von dem berühmten kaiſerlichen Mathematikus Johann Stabius im Jahre 1502 gefertigte kunſtvolle Sonnenuhr.

Einen eigenartigen ſtolzen Anblick bieten die über das Dach der Abſeiten ſich wölbenden ſteinernen Strebebogen, je ſieben auf jeder Seite. Die Strebepfeiler ſind bei dieſer Kirche nicht wie ſonſt, an der Außenwand, ſondern ins Innere der Seitenſchiffe gezogen, ragen über deren beiderſeitige Dächer hinaus und brücken ſich in zierlichen Bogen hinüber zu der die Abſeiten überragenden Wand des Mittelſchiffs.

Die Kirche mißt 31 Meter in der Breite und 91 Meter in der Länge, wovon allein 44 Meter auf den Chor kommen. Der Chor nimmt alſo nahezu die Hälfte der geſamten Grundfläche ein. Wie ſich aus ſeiner der Spätgotik eigentümlichen Pracht erſehen läßt, verdankt derſelbe ſeine Entſtehung dem 15. Jahrhundert. Die Bauzeit betrug, da es häufig an den nötigen Mitteln fehlte, volle 38 Jahre, von 1439 bis 1477. Um den gewählten kunſtvollen Bauplan des Regensburger Baumeiſters Konrad Roritzer ausführen zu können, war man genötigt, zu außergewöhnlichen Maßregeln zu greifen. Man wandte ſich an das von 1431 bis 1449 in Baſel verſammelte Konzil, und hauptſächlich der vom Konzil im Jahre 1440 erlaſſenen Bulle, wonach die Einkünfte der Kirche zehn Jahre lang zum Bau des Chores verwendet werden durften, war die Möglichkeit der Durchführung des großen Unternehmens zu danken. Dafür bildet aber

auch der Chor bei weitem den herrlichſten Teil des Gotteshauſes, was jedoch von außen weniger bemerkbar iſt, obgleich die breiten Spitzbogenfenſter mit Maßwerk und kunſtvollen Windbergen reich geſchmückt erſcheinen. Um aber die Großartigkeit dieſes Teils der Kirche recht zu würdigen, müſſen wir den Chor im Innern betrachten.

Der Schauer des Erhabenen, der uns beim Betreten ehrwürdiger Kirchenhallen zu ergreifen pflegt, ſteigert ſich zur Ehrfurcht vor der majeſtätiſchen Pracht dieſes himmelanſtrebenden Gewölbes. Getragen von ſchlanken Säulen, aus welchen die Rippen gleich Palmenzweigen herauswachſen, ſtellt ſich dasſelbe als ein überaus kunſtvolles Netzgewölbe dar. — Die paarweiſe übereinanderſtehenden Spitzbogenfenſter, welche von außen beſehen weniger unſere Bewunderung erregen als die mächtigen von der Brüſtungsgurte bis zum Kirchendach ein Ganzes bildenden Chorfenſter anderer Dome, erſcheinen im Innern des Gotteshauſes unter dem Eindruck ihrer farbenprächtigen Glasgemälde und dem zwiſchen den oberen und unteren Fenſtern frei herumlaufenden zierlichen, ſteinernen Umgang mit hervortretenden Pfeilerbrüſtungen als weſentlicher Schmuck der Kirche. Das Innere erſcheint ebenſo wie ihre Außenſeite durchweg in der Naturfarbe des Sandſteins ohne Tünche.

Die Glasgemälde, welche dem Beſten beigezählt werden, was je in dieſer Kunſt geleiſtet wurde, enthalten im zweiten Fenſter rechts von dem Chorſchluß im unterſten Feld die Bildniſſe des im Jahre 1493 verſtorbenen Stifters Peter Volkamer und ſeiner Familie in wunderbarer Pracht der Farben. Darüber zeigen ſich mehrere Heilige, unter ihnen der Drachentöter Georg und der Lieblingsheilige des mittelalterlichen Nürnberg, Sebald. Weiter oben iſt ein Stammbaum des Heilands gemalt: der Erzvater Jakob mit reichen Gewändern bekleidet liegt am Boden; aus ſeinem Leibe wächſt ein Baum heraus, auf deſſen unteren Äſten die als Stammväter Jeſu bekannten Könige von Juda: David, Salomo, Aſſa, Joſaphat ꝛc. ſitzen, während in der Krone des Baumes Maria mit dem Kinde erſcheint. Über dieſem mit beſonderem Fleiß gemalten Bilde erblicken wir einen Ecce homo und die ſchmerzenreiche Mutter, im Giebelfelde Gott den Vater zwiſchen Engelsgeſtalten über dem Ganzen ſchwebend. Der Name des Künſtlers iſt nicht überliefert. — Wertvolle Glasmalereien enthält außerdem das Tucher'ſche Fenſter zunächſt der Sakriſtei. Dasſelbe iſt von dem Schweizer Jakob Springli im Jahre 1481 gemalt und zeigt das von zwei weiblichen Geſtalten gehaltene Wappen des Stifters, des Propſtes Lorenz Tucher, darunter deſſen Bildnis. — Das mittlere Fenſter im Chorſchluß zeigt den im Jahre 1493 verſtorbenen Kaiſer Friedrich III. und deſſen Gemahlin Eleonora von Portugal. Rings herum erſcheinen Wappen ſämtlicher zum damaligen Öſtreich gehörigen Länder. Darunter ſind einige Turniere abgebildet. Über dem Ganzen erblickt man den Erlöſer, welcher das aus ſeiner Seite ſtrömende Blut mit dem Kelche auffängt, umgeben von Engeln mit den Marterwerkzeugen. — Auf der Nordſeite zeigt das dem Hauptaltar zunächſtſtehende Rieter'ſche Fenſter den Auszug der Kinder Israel, das in der Richtung gegen den Chorſchluß nächſtfolgende Haller'ſche die ganze Leidensgeſchichte des Herrn. Darüber erſcheint von

zwei Engeln emporgehalten die Monſtranz. Aus neuerer Zeit ſtammt das Kaiſer Wilhelmfenſter, das zum Gedächtnis der Wiederaufrichtung des Deutſchen Reiches im Jahre 1881 von Nürnberger Bürgern geſtiftet und nach Profeſſor Wanderers Entwurf von Glasmaler Claus in Nürnberg ausgeführt wurde. Kaiſer Wilhelm erſcheint im Krönungsmantel, umgeben von Trägern deutſcher und preußiſcher Wappen und Fahnen. Über dem Kaiſer erblickt man vier bibliſche Helden.

Die überaus ſchöne Kanzel wurde im Jahre 1839 durch den Nürnberger Bildhauer Lorenz Rotermundt aus weißem Eberwieſer Sandſtein gefertigt. Die um die Kanzel in Niſchen ſtehenden Figuren der zwölf Apoſtel und der Evangeliſten ſind eine meiſterhafte Arbeit des Hofbildhauers Müller aus Meiningen. Hinter der Kanzel iſt ein neues Fenſter nach der Zeichnung Wanderers gemalt von Claus, und geſtiftet von einem Nürnberger Bürger. In Stil und Ausführung ſich der alten Glasmalerei anſchließend, ſtellt dasſelbe die Dreieinigkeit dar. — Der Kanzel gegenüber hängt ein von Wanderer wiederhergeſtelltes altes Kruzifix von hoher Schönheit. Im Gegenſatz zu Abbildungen des Gekreuzigten aus ſpäterer Zeit, welche meiſt ſchmerzbewegte Züge zeigen, erſcheint hier der Ausdruck erhabener Ruhe.

Von den ſechzehn Altären, welche ehedem die Kirche ſchmückten, beſitzt dieſelbe noch acht. Der im Jahre 1839 errichtete Hauptaltar iſt ein Werk Rotermundts. Der links hinter dem Hauptaltar an einem Pfeiler ſtehende Marienaltar hat Flügelbilder von Hans von Culmbach mit einigen Heiligen. Der Imhof'ſche Altar auf der Imhof'ſchen Empore mit der Krönung Mariens auf Goldgrund wurde 1418 und 1422 gemalt. Das Krell'ſche Altärchen von 1483 wird dem Michael Wohlgemut, dem Lehrer Albrecht Dürers, zugeſchrieben. Es enthält die älteſte Anſicht der Stadt Nürnberg. Außerdem ſind noch vorhanden der Rochusaltar, der Wolfgangsaltar im Frauenſchiff, der Deokarsaltar von 1437 und der Nikolausaltar.

Unweit des letzteren erregt die mit Bildwerk geſchmückte innere Sakriſteithüre unſere Aufmerkſamkeit. Zu deren Seiten ſtehen in Stein gehauen die Märtyrer Laurentius und Stephan. Das Karnies ſchmücken die beiden Stadtwappen in Stein. Den erheblichſten Thürſchmuck aber bildet der darüber auf vier Säulen ſich erhebende überaus ſchöne ſteinerne Erker, in deſſen Niſchen wir den Herrn am Kreuze und Maria und Johannes in guter Steinhauerarbeit zu ſeinen Füßen ſehen.

In der Sakriſtei, deren beide Stockwerke durch zwei ſteinerne Wendeltreppen verbunden ſind, werden außer den heil. Gefäßen wertvolle Meßbücher und kunſtreiche, mittelalterliche Teppiche mit Darſtellungen aus der Legende der Heiligen verwahrt.

Die Orgel wurde im Jahre 1879 von Steinmayer in Öttingen neu erbaut. Sie ſteht auf der unter dem Stern befindlichen Vorkirche.

Wenden wir uns nun zu dem wertvollſten Beſitztum der Kirche, dem hochberühmten Sakramentshaus, welches im Auftrag des Stifters Hans Imhof von Adam Kraft unter Beihilfe zweier Geſellen von 1496 bis 1500 aus blütenweißem, feinſtkörnigem Sandſtein geſchaffen, und in den Jahren 1837 und 38

durch den Bildhauer Mich. Rotermundt vollständig erneuert wurde. Das Kunstwerk ist 19 Meter hoch und reicht, an den seitwärts des Hauptaltars stehenden nördlichen Pfeiler des Mittelschiffs gelehnt, bis an das Deckengewölbe. Den Sockel umgiebt eine von den Steinbildern des Meisters Adam Kraft und seiner beiden Gehilfen in knieender Stellung getragene, mit dem Wappen des Stifters geschmückte Brüstung, zu welcher zwei Steintreppen führen. Inmitten dieses Dockengeländers erhebt sich der Sakramentbehälter, der von einer schlanken, wunderbar durchbrochenen Steinpyramide gekrönt wird. Kühn steigt das Ganze, durch eiserne, nicht sichtbare Stangen gestützt und zusammengehalten, in die Höhe und zeigt innerhalb dreier übereinanderstehender Säulenkapellchen herrliche Darstellungen der Leidensgeschichte, zwischen denen sich zarte Laubgewinde um die zierlichsten Säulchen herumschlingen. Über der dritten Säulenkapelle steht der auferstandene Heiland, die Siegesfahne schwingend, und von da an verjüngt sich der Aufbau zu einem reichverzierten Türmchen, das in seiner äußersten Spitze sich umbiegend wie in den Knauf eines Krummstabs ausläuft. Diese Umbiegung nebst den in wunderbarer Feinheit gemeiselten Figuren hat die von vielen alles Ernstes geglaubte Sage verbreitet, der Meister habe die Kunst verstanden, den Stein zu erweichen, zu formen und dann wieder zu härten.

Inmitten des Chors hängt an einer eisernen Kette vom Gewölbe herab das im Auftrag des Patriziers Anton Tucher vom Bildschnitzer Veit Stoß um 1518 aus Holz gefertigte, fünf Zentner schwere Rundbild, das unter dem Namen „englischer Gruß" Berühmtheit erlangt hat. Die lebensgroßen Figuren der Maria und des Engels sind von hoher Schönheit, der Gesichtsausdruck der Maria ein edler, ernst-demütiger. Das goldschimmernde Gewand der Maria und ihre angesichts des himmlischen Boten nicht demütig knieende, sondern aufrechte Haltung, veranlaßte einst den Reformator Osiander, das Marienbild als „goldne Grasmagd" zu bezeichnen und gegen das Kunstwerk mit Wort und Schrift zu Felde zu ziehen, weshalb man die „Goldelse" in einen Sack steckte, in dem sie drei Jahrhunderte lang bis 1825 blieb.

An weiteren Bildhauerarbeiten besitzt die Kirche gegenüber dem Sakramentshaus an der Säule südlich vom Hauptaltar das lebensgroße Steinbild des lehrenden Heilands, dem sich an den sechs nächststehenden Säulenpaaren die zwölf Apostel anreihen.

Der prächtige, vom Chorgewölbe herabhängende eherne Kronleuchter, 482 Pfund wiegend, wurde von Peter Vischer bei seiner Aufnahme in die Innung der Rotgießer im Jahre 1489 gegossen und von demselben Anton Tucher gestiftet, dem wir auch die Stiftung des „englischen Grußes" verdanken.

Der einfache zwischen Chor und Langhaus stehende steinerne Taufstein ist neueren Ursprungs. Ein alter, sehr kunstvoller, kupferner Taufständer, der vordem unweit der Hauptpforte stand, fiel mit andern Kunstschätzen jener traurigen Zeitströmung zum Opfer, welche zu Anfang unseres Jahrhunderts die schönsten Erzeugnisse der Erzgießerkunst als „altes Metall" pfundweise an den Trödler verkaufte. Durch diese aus den Gleichmachungsplänen der französischen Staatsumwälzung hervorgegangene Zerstörungswut erklärt sich denn auch die auffallende

Armut der Kirche an Grabdenkmälern, welche andern mittelalterlichen Gotteshäusern ein so ehrwürdiges Gepräge verleihen. Außer dem im Jahre 1649 unter einem Fenster des Chors in Form eines Altars errichteten marmornen Grabmal der Markgräfin Sophie von Brandenburg, welche in knieendbetender Stellung abgebildet ist, befanden sich ehedem im Chor neben vielen ehernen Tafeln mit kunstreichen Grabinschriften und Wappen auch mehrere besonders schöne Grabsteine aus dem 15. Jahrhundert, auf welchen die dort Beigesetzten, lebensgroß aus Erz abgebildet, als Schlafende dargestellt waren. Alle diese Kunstwerke, darunter auch der mit Silberplatten belegte Sarg des heiligen Deokar, sind dem Hammer und der Vernichtung anheimgefallen, und nur eine Anzahl von Totenschilden, welche die Wände des Gotteshauses schmücken, erinnert daran, daß in den stillen Kammern unter diesem Heiligtum die Leiber etlicher Entschlafenen dem großen Tag der Auferstehung entgegenschlummern.

An noch vorhandenen Gemälden ist wohl das bedeutendste eine Maria mit dem Kinde, gestiftet zum Gedächtnis des im Jahre 1448 verstorbenen Christian Imhof. — Das Gemälde: „Engel bringen der Maria das Jesuskind" vom Jahre 1500 wird Dürer zugeschrieben. Unten erblickt man Bildnisse von Angehörigen der Familie Paumgärtner. — Von hoher Schönheit ist ein Gemälde der Anbetung der drei Weisen. Jahrzahl und Namen des Künstlers sind unbekannt

Eine alte Sage meldet, am Allerseelentag 1430 habe eine Patrizierswitwe Imhof die Frühmesse besuchen wollen. Als sie erwachte, begab sie sich in der Meinung, es sei bereits Zeit zur Messe zu gehen, in die Kirche. Obwohl daselbst viele Kerzen brannten, kam ihr das Gotteshaus doch düster und schauerlich vor. Auch schienen ihr viele der Anwesenden auffallende Ähnlichkeit mit Verstorbenen zu besitzen, die sie im Leben gekannt hatte. Wirklich nahte ihr eine Frau, die sie als unlängst verstorbene Gevatterin ganz deutlich erkannte. Dieselbe riet ihr dringend, während der „Wandlung" die Kirche zu verlassen. Als sie dieser Aufforderung sogleich nachkam, sah sie sich von allen Anwesenden bis zur Kirchhofpforte verfolgt und verlor auf der Flucht den Mantel, welcher dann, als es Tag wurde, in hundert Stücke zerrissen auf einem Grabstein gefunden wurde.

Noch lauschen wir, bevor wir von der Kirche scheiden, den feierlich ernsten Klängen der ehernen Zungen, welche hoch oben einstimmen in jenes hohe Lob des Dreimalheiligen, wozu der gottbegeisterte Sänger des 148. Psalms alle Kreatur ermuntert. Mögen die ernsten Stimmen der Stadt, der sie ertönen, immerdar Einhelligkeit zu Rat und That in allem Guten und Schönen, und Zusammenklang in dem „Eines ist not" bedeuten!

Ludwigsburg. Eduard Schott.

Neues aus dem unterirdischen Rom.

Bekanntlich wurde am 31. Mai 1578 beim Graben in einem Weingarten an der Salariastraße vor Rom der Zugang zu einer altchristlichen Begräbnisstätte unter der Erde gefunden. Was diese und weitere Entdeckungen ans Licht brachten, hat der gelehrte Bosio in einem Werke beschrieben, welches der erstaunten Welt offenbarte, daß unter dem lebendigen Rom ein fast noch größeres totes

ſchlafe. Die Kupferſtiche zu dieſer „Roma sotteranea“ vom Jahr 1636 zeigten zu beſonderer Überraſchung, wie die älteſte römiſche Chriſtengemeinde die Malerei zur erbaulichen Ausſchmückung der „Schlafſtätten“ (Koimeterien) ihrer verſtorbenen Gläubigen reichlichſt verwendet hat. Man glaubte dann bis auf die neueren Zeiten, die alten Chriſten hätten dieſe unterirdiſche Totenſtadt zu ihren Gottesdienſten benützt aus Furcht vor den Verfolgern, und um nicht den Eindringenden ihren Glauben zu verraten, hätten ſie den nur in dunkeln Sinnbildern an die Grabverſchlüſſe und Wände gezeichnet und gemalt. So redete man von der altchriſtlichen Kunſt als einer bloßen Katakombenkunſt und als einer nur ſinnbildlichen. Aber die vielen Gemälde, welche neuteſtamentliche Vorgänge und Geſtalten darſtellen, mußten zeigen, daß die Kunſt in den Katakomben nicht bloß eine ſinnbildliche, ſondern auch eine geſchichtliche war. Den naheliegenden Schluß, daß, wenn damals die Malerei ſo viel für die unter der Erde erhaltenen Kammern der Toten zu thun hatte, ſie gleicherweiſe und noch mehr und beſſer die Kammern der Lebenden geſchmückt haben werde, machte man nicht. Dieſe ſind ja freilich längſt zerſtört und die alten kirchlichen Schriftſteller haben dieſem Stücke chriſtlichen Lebens in ihren Büchern keine Beachtung geſchenkt. Doch giebt die Bedeutung, welche die Kunſt für das Leben damals gehabt hat, allen Grund, daß ſie in den altchriſtlichen Häuſern wie in gottesdienſtlichen Räumen auch das vor Augen malte, an was das Herz glaubte.

Ewig ſchade iſt es, daß der „Kolumbus der Katakomben“ für die Abbildungen der Katakombengemälde in ſeinem „Unterirdiſchen Rom“ ſo wenig ſorgfältige Zeichner gefunden hat. Was dieſe nicht gut ſahen, übergingen ſie, was ſie ſahen, zeichneten ſie nicht genau ab. Damals konnte ſo vieles noch gut geſehen werden, was jetzt verfallen und verderbt und durch die Lichter und Fackeln der Beſucher und Unterſucher ſo verſchwärzt iſt, daß man ſchwer enttäuſcht wird, wenn man mit hohen Erwartungen in dieſe Katakomben hinabſteigt, als in eine wohlerhaltene, urchriſtliche Kunſtſammlung. Auch die neueren Abzeichnungen haben ſelten ganz getreue Nachbilder geliefert. Eine Helferin iſt nun die Photographie geworden, welche, was man ſehen kann, unverkürzt und unverfälſcht wiedergiebt. Sie wurde und wird denn auch immer reichlicher von den Katakombenforſchern angewendet. Einer derſelben, ein eifriger Jünger des um chriſtliche Altertumskunde hochverdienten de Roſſi, der Prieſter Joſeph Wilpert am deutſchen Campo santo in Rom, der ſich zuerſt als heftigen und lauten Rufer im Streite gegen proteſtantiſche Forſchung bekannt gemacht hat, benützt ſeinen Aufenthalt in der „ewigen Stadt“ zu fleißigen Nachforſchungen und urkundlichen Mitteilungen, für die man um ſo dankbarer ſein wird, je gegenſtändlicher, friedſamer und unbefangener er ſich giebt. Unlängſt hat er eine „Ikonographiſche Studie“ mit achtundzwanzig Lichtdrucktafeln (bei Herder in Freiburg) herausgegeben, welche zeigen, wie die alten Abzeichnungen ſo viel verſchieden ſind von den wirklichen Katakombenbildern.

Nun liegen neue Entdeckungen von ihm vor. In demſelben Verlag iſt erſchienen: Ein Cyklus chriſtologiſcher Gemälde aus der Katakombe des h. Petrus und Marcellinus, zum erſtenmal herausgegeben und erläutert von Joſeph Wilpert, 1891. Auf neun Tafeln ſind in Lichtdruck nachgebildet

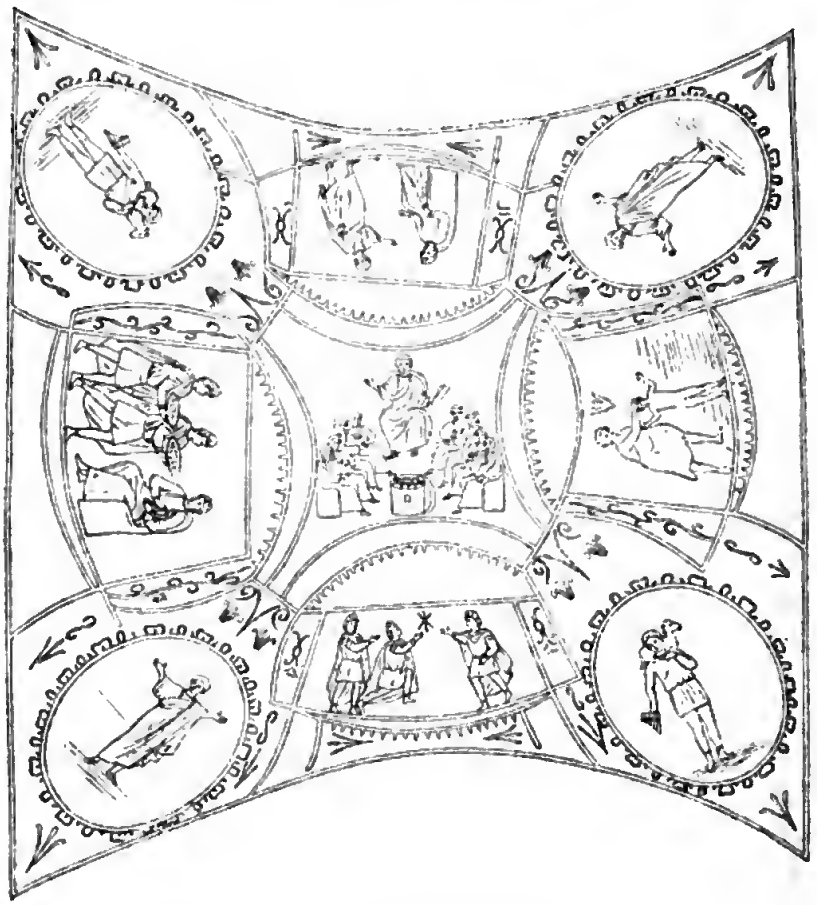
folgende nur teilweiſe erhaltene Bilder, welche der Herausgeber durch Zeichnung ſeiner Hand geſchickt ergänzt hat: die Brotvermehrung, die Heilung des Ausſätzigen, die Auferweckung der Tochter des Jairus und des Lazarus. Dazu ſind nach Originalphotographien Inſchriften von altchriſtlichen Grabverſchlüſſen und Bruchſtücke von Epiphaniasbildern eines Steinſargs, ein Deckengemälde der Verkündigung, das Bild eines Betenden, des guten Hirten, des geheilten Gichtbrüchigen und noch ein Epiphaniengemälde abgebildet. An dieſen leidlich erhaltenen Gemälden ſehen wir, wie gewandt und lebendig, aber auch wie flüchtig die chriſtlichen Zimmer- und Grabkammermaler bibliſche Bilder an die Decken und Wände zu werfen wußten. Teilweiſe ſind die Figuren hübſch mit regelrechten Kreiſen, teilweiſe aber auch mit ungeraden Strichen umrahmt. Auf dem Bilde, auf welchem lebhaften Schrittes der gute Hirte mit dem verlorenen Schaf auf der Schulter und mit der Hirtenpfeife in der Linken zwiſchen zwei zu ſeinen Füßen liegenden Schafen einherſchreitet, iſt der Baum nur leicht hingewiſcht. Aber eine Art hat dieſes Kunſthandwerk gehabt, einen Schick, eine Formgebung, die noch von der klaſſiſchen Sonne beſchienen iſt.

Den wichtigſten Inhalt dieſer neueſten Veröffentlichung bildet das Deckengemälde der vierundfünfzigſten Kammer der genannten Katakombe und an ihrer Eingangswand die Gemälde des kananäiſchen Weibleins, des Blinden, des Gichtbrüchigen und der Samariterin am Brunnen. H. Wilpert hat ſie bis zur Unkenntlichkeit verdorben aufgefunden und unter größter Mühſal von Schimmel und Ruß befreit, bis nach und nach die Figuren wieder erkennbar wurden. Welche Arbeit die Entzifferung koſtete, ſieht man aus den Lichtdrucknachbildungen der Decke, welche mehr als Schattenbilder denn als Lichtbilder erſcheinen. Aus dem Gemiſch von hellen und dunkeln Flecken tritt da keine einzige Geſtalt ganz klar hervor. Das halb oder ganz unſichtbar Gewordene iſt nach Wahrſcheinlichkeit und Ähnlichkeit anderer ſichergeſtellten Katakombenbilder vom Entdecker ergänzt. So können wir uns nach den Umrißzeichnungen eine ausreichende Vorſtellung von dem Inhalt der Gemälde machen. In ihnen erſcheint, wie überhaupt in der altchriſtlichen Kunſt, Jeſus jugendlich, bartlos, im ungenähten Rock und im Überwurf, ohne Heiligenſchein als guter Hirte in der aufgeſchürzten Exomis und mit bloßer rechter Schulter und Bruſt. An die linke Hand desſelben hat der Herausgeber auch die im Gemälde nicht ſichtbare, ſonſt ihm beigegebene Hirtenpfeife und an den Mantel des am Jakobsbrunnen ſitzenden Chriſtus den Buchſtaben J, der an Chriſtus-, Engel- und Märtyrerbildern des drittten Jahrhunderts zu ſehen iſt, beifügt. Dieſe Ergänzungen ſind annehmbar. Weniger vorſtellbar iſt das Bett des Gichtbrüchigen gezeichnet. Im Bilde der Taufe Jeſu iſt füglich die Taube ergänzt. Daß der Maler den Getauften als Knaben dargeſtellt hat, erklärt H. Wilpert daraus, daß vor Einführung der Kindertaufe die erwachſenen Getauften (nach 1 Petri 2, 2) als die jetzt geborenen Kindlein aus dem Taufbecken geſtiegen galten. Im Bilde iſt übrigens kein Kind, ſondern ein halbgewachſener Jüngling, und der Maler hat wohl das Wort des Vaters bei der Taufe Jeſu im Sinne gehabt: „Dies iſt mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe."

Das ganze Deckengemälde beſteht aus Bildern innerhalb ſchöner geometriſcher

Rahmen. Auf den vier Seiten iſt die Verkündigung, die Erſcheinung des Sternes im Morgenlande, die Huldigung der (zwei) Weiſen in Bethlehem und die Taufe Jeſu; im Mittelbilde Chriſtus ſitzend, links unter ihm vier ſitzende Männer, zu ſeinen Füßen ſteht eine runde Schachtel mit angelehntem Deckel. Der Herausgeber hat die unſichtbar gewordenen Buchrollen eingezeichnet und in die erhobene Rechte Chriſti eine Rolle, ebenſo zu ſeiner Linken unter ihm vier Männer auf ſteinernen Stühlen. In den vier eiförmig gerahmten Eckbildern ſtehen kreuzweiſe einander gegenüber zweimal der gute Hirte und ein Betender.

Nach H. Wilpert hat der geiſtige Urheber in dem Deckengemälde ein Glaubens-



bekenntnis niedergelegt, wie man es ausführlicher nicht leicht in einem andern Bilderkreis der Katakomben antreffen wird. Wir finden in ihnen, ſagt er, das Dogma von der Gottheit Jeſu Chriſti, von ſeiner Menſchwerdung aus Maria, der Jungfrau, und ſeiner Taufe; ferner von dem Gericht der Seelen durch Chriſtum, von der Gemeinſchaft der Heiligen und der Auferſtehung zum ewigen Leben. Darin ſei ein Wegweiſer auf dem Gebiete der Symbolik gegeben. Sinnbildlich ſei vor allem das Mittelbild nebſt den Eckbildern. Die vier Seitenbilder, Verkündigung, Stern und Anbetung der Weiſen, Taufe beziehen ſich nach H. Wilpert in erſter Linie auf die Perſon des Gottmenſchen und zeigen ihn als das Licht, welches zur Erleuchtung derer gekommen iſt, die im Finſtern und in Todesſchatten ſitzen.

„Die Erleuchtung, welche Gott den Lebenden durch den Glauben giebt, verleiht er den abgeſtorbenen Gerechten durch ſeine Gegenwart, ſie werden ſein Angeſicht ſehen im Orte des Lichtes und des Friedens. Bevor ſie aber dahin kommen, müſſen ſie das Gericht beſtehen. In der Mitte der Decke iſt Chriſtus als Richter dargeſtellt. Der in der Kammer Beigeſetzte war ein Gläubiger, als ſolcher auch ein Beobachter der Gebote, welche der Glaube vorſchreibt. Daher haben ſich die Heiligen, die auf beiden Seiten des Richters ſitzen, für ihn verwendet als ſeine Sachwalter. Da derſelbe aber wohl wußte, mit wie großer Strenge das Gericht abgehalten würde, ſo nahm er zu der Barmherzigkeit Gottes ſeine Zuflucht, indem er den Richter an die Parabel vom guten Hirten erinnert, deſſen Bild er in zwei Eckfelder malen ließ. Alles dieſes mußte den Richter mild ſtimmen. In der That iſt der Verſtorbene als der Seligkeit bereits teilhaftig gedacht; er ſteht als Betender da und bittet für die Zurückgebliebenen, damit auch dieſe das gleiche Ziel erreichen."

Dieſe „Symbolik" fällt freilich zuſammen, wenn im Mittelbilde Chriſtus nicht als Richter und die dabei Sitzenden nicht als Sachwalter gedeutet werden. Mit der Rolle in der Hand und mit der Rollenſchachtel vor den Füßen wird in der antiken Kunſt der Philoſoph und Lehrer, der Redner und Dichter dargeſtellt. Bis der zwingende Beweis geliefert iſt, daß dieſer Chriſtus nur als Richter aufgefaßt werden darf, erklären wir einfach nach der Schrift: Das Deckengemälde veranſchaulicht den Glauben des Geſtorbenen und ſeiner Hinterbliebenen an den vom Engel der Maria verkündigten, den Magiern im Morgenlande durch den Stern als neugebornen König der Juden gewieſenen, von ihnen angebeteten und beſchenkten, bei der Taufe durch die Stimme vom Himmel anerkannten, ſeinen Jüngern ſich aus den Schriften Moſis und der Propheten erweiſenden Sohn Gottes, welcher die tröſtliche Hoffnung den lebend und ſterbend an ihn Glaubenden giebt, daß er als der gute Hirte ſeine Schafe aus der Wüſte heimtragen, auf ewig grüne Weide führen und den bittend zu ihm Kommenden nicht verſtoßen wird. Daß der gute Hirte und die Figur des Betenden doppelt vorkommt, iſt zunächſt bloß maleriſches Gleichmaß in Ausfüllung der vier Ecken, mag aber auch ſehr zur Betonung des Glaubens und Hoffens auf den guten Hirten und auf das Gebet zu ihm dienen, welches ebenſo ſehr Bitt- als Dankgebet, dazu auch Fürgebet ſein darf und ſoll. Die ganze Wilpert'ſche Auffaſſung erſcheint uns zu künſtlich und allzu dogmatiſch auf die Fürbitte der jenſeitigen Heiligen zugeſpitzt.

H. Wilpert hat in einem beſonderen Auslauf die Bedeutung der betenden Geſtalten in den Katakomben („die Oranten", in der Einzahl halb deutſch halb italieniſch der Orante!) dahin beſtimmt, daß ſie Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verſtorbenen ſind, welche für die Hinterbliebenen beten, damit dieſe das gleiche Ziel erreichen, und welche eben um ihre Fürbitte von den Hinterbliebenen angerufen werden. Von den Denkmälern ausgehend, auf welchen die (mit ausgebreiteten Händen) betenden Figuren durch die beigeſetzten Namen als Bilder von Verſtorbenen gekennzeichnet ſind, will H. Wilpert auch die nicht benannten Betfiguren als Verſtorbene aufgefaßt wiſſen. Bis das feſt erwieſen

iſt, halten wir dafür, daß in den betenden Geſtalten dem Beſchauer einfach zugerufen wird: „Wer da bittet, dem wird gegeben,“ und wenn der gute Hirte dabei ſteht, eben das gegeben, was vom guten Hirten klar in der Schrift geſchrieben ſteht.

Indem wir aber für die ſchöne Erweiterung unſerer Kenntnis altchriſtlichen Kunſtbeſtandes durch H. Wilperts Entdeckung und Veröffentlichung aufrichtig danken, können wir nicht umhin, auch aus ſeiner ebenſo dankenswerten Zuſammenſtellung von Grabinſchriften einige auszuheben zur Erinnerung daran, wie einfach, ſchön, innig und ſinnig die alten römiſchen Chriſten an die Gräber der Ihrigen zu ſchreiben wußten. „Lukretia, Friede ſei mit dir in Gott.“ „Oktavia, Friede ſei dir in alle Ewigkeit.“ „Der Friede des Herrn Jeſus Chriſtus ſei mit Fauſtinus Atticus.“ „Claudentia, möge ſie in Frieden aufgenommen werden.“ „Chete, lebe in Gott!“ „Utilius Kalligenus, immer lebe in Gott, du ſüße Seele.“ „Urſula, angenommen ſeiſt du in Chriſto.“ „Regina, lebe im Herrn Jeſu.“ „Cyriakus, lebe im heiligen Geiſt.“ „Marcianus, lebe unter den Heiligen.“ „Genſianus, Friede ſei mit deiner Seele.“ „Bettonius, ruhe in Frieden, Gott ſei mit deiner Seele.“ „Kalienerus, Gott erquicke deinen Geiſt ſamt dem deiner Schweſter Hilara.“ „Eugenius, deine Seele ſei im Guten.“ „O Gott, gedenke des Aurelianus in alle Ewigkeit.“ „Allmächtiger Vater, laß dich erbarmen der ſo großen Mühſale, erbarme dich der Seele, die Unwürdiges zu ertragen hatte.“ „Herr, niemals möge der Geiſt der Venere umſchattet werden.“ „Gedenke, Herr Jeſu, unſeres Kindes Siricia.“ „Jowinia ging aus dieſer Zeit in den Frieden.“ „Donatus erlangte Ruhe in Gott.“ „Heraklia, du lebſt in der Herrlichkeit Gottes und im Frieden unſeres Herrn Chriſtus.“ „Brattia gebar acht Söhne, von welchen ſie vier mit ſich bei dem Herrn hat.“ „Und auch dich, Jungfrau, hat dein Bräutigam in den Himmel hinübergeführt.“ „Deine Seele ruhe wohl in Gott, bitte für deine Schweſter.“ H. M.

Klaſſiſcher Bilderſchatz.

Die in dieſen Blättern ſchon wiederholt gerühmte, von Franz v. Reber und Ad. Bayersdorfer zu München in der Verlagsanſtalt für Kunſt und Wiſſenſchaft herausgegebene Sammlung autotypiſcher Nachbildungen von Werken aller Malerſchulen des 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, meiſt nach Photographien von Braun u. ſ. w. in Dornach, hat ihren vierten Jahrgang — vom 1. Oktober 1891 bis 15. September 1892 — vollendet. Eine Jahresreihe von 24 Heften zu je 50 Pfennig, auf welche man zu 3 ℳ für das Vierteljahr unterſchreibt, enthält 144 Bilder. Dieſer vierte Band bringt unter dieſer Zahl wieder einen Ausbund von Meiſterwerken aus zweiundzwanzig Schulen. Dem nun auf 576 Nummern angewachſenen Bilderſchatz iſt ein kunſtgeſchichtliches Verzeichnis der bisher vorgeführten Maler und Gemälde beigefügt, welches die Einordnung der Nummern nach Schulen und Zeiten weſentlich erleichtert und für das Studium der Geſchichte der neueren Malerei eine ſonſt nirgends ſo kurz und gut zu findende Handhabe bietet. Für ein tieferes Studium ſind auch ſolche Bilder von Wert, welche das Auge, zumal des Laien, nicht anziehen. Genuß ohn Ende ge-

währt dafür die Menge schönster und bedeutendster Kunstwerke, die immer wieder die Bewunderung des Nichtkenners wie des Kenners erwecken.

Aus der großen Zahl solcher allbekannter und auch unbekannter Hauptbilder in diesem vierten Bande seien nur einige hervorgehoben. Da sind von unserem deutschen Großmeister Albrecht Dürer die Bildnisse seines Vaters in den Uffizien zu Florenz, des Oswald Krell, des Hans Dürer, die Lukretia und die vier Apostel in der Pinakothek zu München, die Beweinung Christi im germanischen Museum, der „Imhof" im Prado zu Madrid. Von sonstigen Meistern der oberdeutschen Schule sind zu nennen die Passionsbilder in Donaueschingen und der heil. Sebastian in München von dem älteren H. Holbein, zwei Engländerbildnisse vom jüngeren, von Barthol. Zeitblom die Beweinung Christi aus dem Wengerkloster in Ulm zu Nürnberg, von Lukas Kranach „Sündenfall und Erlösung" auf der Wartburg. Die italienische Kunst zeigt ihre Sonnenhöhe in Rafaels Disputa, Schule von Athen und Parnaß im Vatikan, Madonna della Sedia in Florenz, Heimsuchung in Madrid, Papst Leo X in der Sammlung Pitti. Von Michelangelo sind vier Pfeilerfiguren der Sixtina und die Madonna in London, von Tizian der Zinsgroschen in Dresden, von Correggio die heilige Nacht, von Leonardo die Verkündigung in den Uffizien, von Guido Reni die Himmelfahrt der Maria in der Pinakothek mitgeteilt. Nicht zu versäumen auch die Prachtbilder der Florentiner Albertinelli (die Heimsuchung), Botticelli (Judith, Grablegung), della Francesca (Herzog von Urbino mit dem unvergleichlichen Nasenhöcker und seine Gemahlin), di Credi (der helläugige Verocchio), di Cosimo, die ehernen Züge des alten Musikers Giambetti und wie ein echtes Künstlergesicht von heute der Baumeister San Gallo. Aus der Zahl der Niederländischen stechen hervor: die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel, die Grablegung Christi von Rogier van der Weyden, Memlings Maria in den Uffizien und die alte Persische Sibylle in Brügge. Holland ist mit vierzehn prächtigen Bildnissen, zehn Sitten- (und Unsitten)bildern und etlichen Landschaften vertreten. Der lustige und durstige Rembrandt, mit seiner heitern Frau auf dem Schoß, in Dresden, seine Anatomie im Haag, seine wenig „heilige" Familie in der Pinakothek und seine häßliche nackte Frau „Bathseba" im Louvre zeigen die Licht- und Schattenseiten des Meisters ebenso wie der Merkur und Argus, die Allegorie auf den Krieg, die drei fleischigen „Grazien", das Paradies und das schöne Mädchen mit dem Strohhut die Höhen und Tiefen des großen — wie man ihn heute nennen würde — Herrn von Rubens. Noch sei hingewiesen auf die Madonna sowie auf den Schutzengel in Sevilla und auf die würfelnden Jungen Murillos in der Akademie zu Wien, auf das Bildnis des Generals Olivarez, des Königs Philipp IV und seines Zwergs de Morra von Velasquez, endlich auf das Bildnis des sechsjährigen Wallenstein von einem unbekannten spanischen Maler aus dem Jahr 1589.

Ein neuer fünfter Jahrgang dieses köstlichen und verhältnismäßig so äußerst wenig kostenden „Hausmuseums der klassischen Kunst", das bereits über 10000 Abnehmer zählt, hat soeben begonnen.

Die Kunst für alle.

Der achte Jahrgang dieser von Friedrich Pecht, dem „Altmeister der Kritik," in der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München herausgegebenen Zeitschrift bringt in seinem neunten „Ausstellungsheft" aus der sechsten internationalen Kunstausstellung — neben einem großen Bildnis Bismarcks von Lenbach und der auf einem Sessel sitzenden Königin Luise von Bildhauer Hundrieser, sowie einigen anmutenden Frauen und Kindern (namentlich dem mit dem Frühschoppen) und einer „Wochenstube" von grunzenden Vierfüßlern des nicht ekeln Meisters Liebermann, der sich einst an seinem Judenknaben in Nazareth die Finger verbrannt hat, auch zwei religiöse Bilder. Mehr als die nackt am Boden liegende tote heilige Pelagia und der mit gefalteten Händen am Boden sitzend sie betrauernde Philemon von A. Hacker wird die Teilnahme der Leser des Christlichen Kunstblattes erwecken die große, durch Angerer und Göschel sehr gut autotypierte „Beweinung Christi" von E. A. v. Kaulbach in der Pinakothek.

Der schön geformte Leichnam Jesu, von dessen edelm Haupt die Dornenkrone abgenommen und zur Seite gelegt ist, liegt auf einem Leintuch am Boden ausgestreckt vorn in der Kluft, hinter deren Felsenmauer die untergehende Sonne eine letzte Helle auf die dunkle Landschaft fallen läßt. Der greise Joseph von Arimathia im langen Silberbarte hält knieend mit beiden Enden des Grabtuches, in das er den Herrn einhüllen will, den Oberleib desselben etwas empor; die hinsinkende Schmerzensmutter, von Johannes gehalten, streckt die Linke nach dem im Tod erblaßten Sohn aus; eine ältere, zwischen beiden knieende heilige Frau schaut kummervoll zu ihr auf; die Magdalena, platt auf den Boden geworfen, umfaßt die Füße ihres Meisters und preßt das vom reichen Haar verhüllte Antlitz auf sie. Hinter und über der ihm vom sterbenden Sohne vermachten Mutter steht Johannes mit düster gefalteter Stirne, von der das lange glatte Haar hinter den Ohren herabgleitet, erschüttert auf den Vorgang hinstarrend. Zu der idealen Schönheit der übrigen Gestalten und Gesichter bildet dieses scharfgeprägte, von den gewöhnlichen allzuweiblichen Darstellungen abweichende Johannesantlitz einen ergreifenden Gegensatz, womit der Maler der auf Seelenausdruck mehr als auf Formenschönheit gehenden Richtung seinen Zoll entrichtet und einen in die Seele schneidenden Charakterkopf geschaffen hat, dessen starken Eindrücken sich auch der Beschauer nicht entziehen kann, welcher ein anderes Johannesideal festhalten will.

Inhalt: Aus Hierapolis in Phrygien. Von Victor Schultze. Mit Bild. — Die Lorenzkirche in Nürnberg. — Neues aus dem unterirdischen Rom. Mit Bild. — Klassischer Bilderschatz. — Die Kunst für alle.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachf. in Stuttgart.

Soeben erschien:

Filippo Brunelleschi.

Sein Leben und seine Werke

von

Cornel von Fabriczy.

Großoktav. 676 Seiten. Preis geheftet 20 *M.*

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

1. November 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 11.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Stadtkirche in Reutlingen.

Unter den deutschen Städten, deren Wappen in der neugeschmückten Schloßkirche zu Wittenberg glänzt, ist nicht die letzte jenes Reutlingen, welches nächst Nürnberg allein mit den deutschen evangelischen Fürsten das Augsburger Bekenntnis unterschrieben hat. Diese ehemalige Reichsstadt hütet ihr ehrwürdiges Münster mit Recht als einen Edelstein schwäbischer Kunst und als ein Wahrzeichen ihrer Vergangenheit. Als im September 1726 ein fast zwei Tage währender Brand die halbe Stadt in Asche gelegt hatte, da galt Klage und Hilferuf der Bürgerschaft in ihrem „höchst thränenvollen Bericht“ vor allem der Hauptkirche. Die evangelischen Stände des Schwäbischen Kreises ließen den Hilferuf nicht ungehört verhallen. Ulm z. B. stiftete die Glocken und die Orgel. An das Elend jener Tage mahnt aber heute noch ganz besonders das überaus dürftige Gestühl im Schiff.

In diesen Hallen hatte Alber, der Reutlinger Bürgerssohn, unter Luthers Beirat das lautere Wort Gottes gepredigt und das heilige Abendmahl in beiderlei Gestalt gereicht. Reutlingens größte Tage waren, als es ein Vorwerk der Reformation in Schwaben wurde und als die großen Aufgaben in der kleinen Stadt einen Staatsmann aus dem Stande der Weingärtner hervorriefen wie den Bürgermeister Jak. Weiß. Reutlingen hat auf dem Reichstag in Augsburg 1530 und das Bekenntnis daheim mannhaft vertreten.

Große Tage waren es auch, zu deren Denkmal die der Maria einst geweihte Hauptkirche erbaut sein soll, als die staufische Stadt die beschworene Treue zum rechtmäßigen König und Kaiser in blutigem Kampf gegen das Heer des „Pfaffenkönigs" Heinrich Raspe von Thüringen glücklich bewährt hatte. „Im Jahr 1247 wurde die Stadt Reutlingen belagert, am Pfingstfest. Die Bürger gelobten, der h. Jungfrau eine herrliche Kapelle innerhalb der Mauer zu erbauen, wenn sie durch ihre Hilfe befreit würden. Die h. Maria erhörte ihre Bitte und verjagte die Feinde. Allsogleich ließen sie einen Baumeister kommen und begannen das löbliche Werk. Nachdem die Kapelle in 95 Jahren erbaut war, wurde im Jahre des Herrn 1343 am Tag des h. Oswald der Schlußstein des Turms mit einem vergoldeten Engel gekrönt. So berichtet in der alten Reimchronik, von welcher Bruchstücke zu Wien aufbewahrt werden, Hugo Spechtzhart, Priester zu Reutlingen, um 1359.*) Die späteren Reutlinger Chroniken wissen auch von einem über hundert Schuh langen Sturmbock mit vielen Eisenringen, den die Belagerer zurückgelassen haben sollten. Er sei für die Länge der Kapelle, genauer des Schiffs (36,15 m) zum Maß genommen worden und dann in derselben aufgehängt, später auf Kaiser Maximilians Anregung wieder hinausgeschafft und sodann „zum ewigen Gedächtnis" an das alte Rathaus angehängt und mit demselben im Brand von 1726 zerstört worden. Ein Spottbild des Belagerers will man in dem Manne sehen, welcher mit Schild und Schwert in liegender Stellung als Mauerträger über einer Ecke nördlich vom Turm ausgemeißelt ist.

Die beiden Chortürme stammen jedoch in den unteren Teilen sicher von einem älteren Bau, wohl aus dem vorhergehenden Jahrhundert, und weisen auf eine ursprünglich flachgedeckte Basilika, deren Breitenmaße noch dem heutigen Bau zu Grunde liegen. Andere Teile im Chor wieder deuten auf die letzte Zeit des romanischen Stils und erwecken den Eindruck, als wäre der Chorbau plötzlich stecken geblieben, um dann im frühen gotischen Stile fortgeführt zu werden. Geschichtliche Erwägungen führen auch darauf, daß ohnehin die Stadt zur Zeit der Belagerung vor einem Kirchenbau stehen mochte, denn die alte Pfarrkirche St. Peter lag seit der Befestigung der Stadt unter Friedrich II draußen vor dem westlichen Stadtthor. Es war also ein Umbau, den die Siegesfreude ins Großartige steigerte, und dem dann der Wechsel des Baustils vollends die Bedeutung eines Neubaus gab.

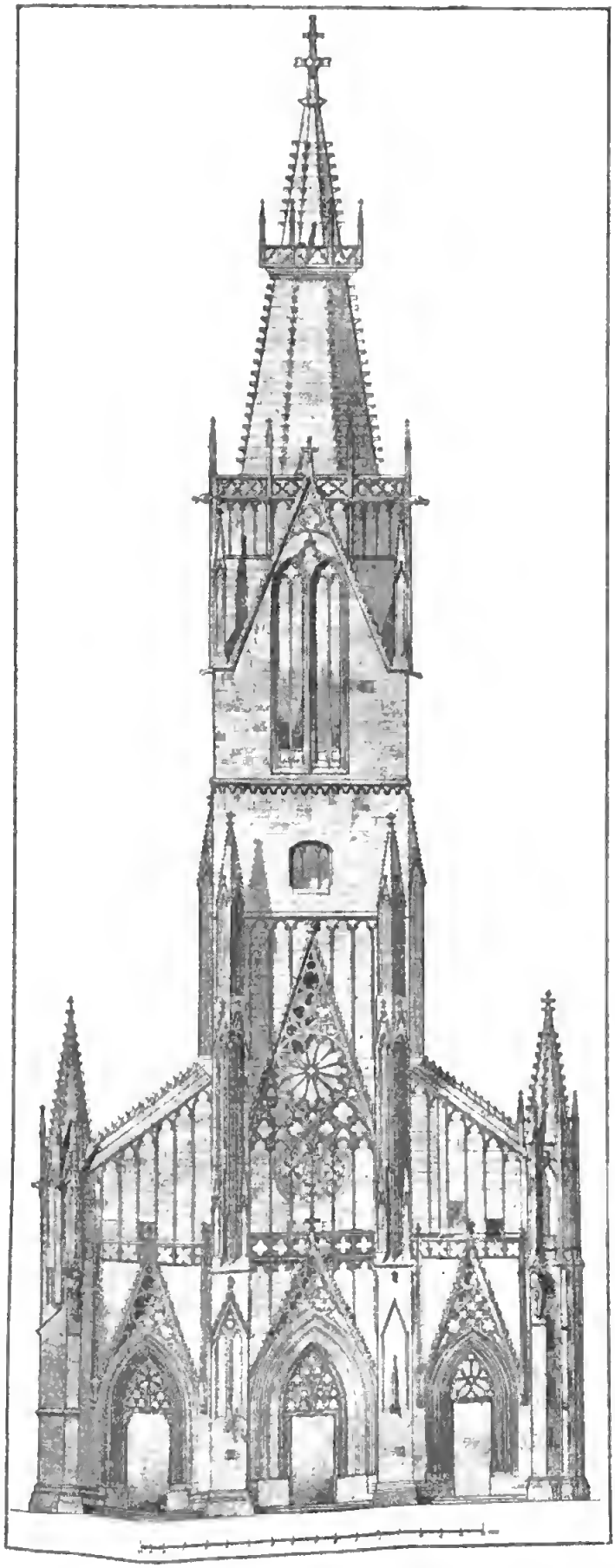
*) In der Formenlehre von Laib und Schwarz ist (S. 67) katholischerseits behauptet, den Turm habe ursprünglich das Bild der Maria gekrönt, aber später sei aus Abneigung gegen die Königin der Heiligen ihr Bild durch Anheftung zweier Flügel in einen Genius der Andacht verwandelt worden!

So wie die Kirche am Oswalditage 1343 fertig ſtand, ſo ſteht ſie heute noch, im Äußern wenigſtens faſt unverändert; ein Denkmal der ſtrengeren Gotik von ſeltener Reinheit und Geſchloſſenheit, würdig, neben den berühmten jüngeren Schweſtern in Schwaben, der Heiligkreuzkirche in Gmünd und Frauenkirche in Eßlingen, ja ſelbſt neben dem Ulmer Münſter genannt zu werden.

Nahen wir uns von Oſten her der Kirche, ſo gewahren wir einen ungewöhnlich ernſten, maſſigen Bau. Der Chor ſchließt mit einer geraden Mauer, die von mächtigen, ſchräg angeſtoßenen, durch altertümliche Heiligengehäuſe bekrönten Eckſtrebepfeilern eingefaßt wird. Strenges Sproſſenwerk übergittert den Chorgiebel, deſſen Rand mit ſtachelartig ſtarren Krabben wie bewehrt erſcheint. Die beiden vierſchrötigen Türme zu ſeiten des Chors haben in den glatten Mauermaſſen nur kleine Schlitze. Sie ſollten als Schatzkammern dienen. Ihren wehrhaften, ernſten Eindruck ſteigert die jetzige, ſeit dem Brand über den viereckigen Turmmauern in leichter, ſeiner Einbiegung ihrer vier Seiten ſich erhebende gleichhohe Bedachung. Auf alten Anſichten zeigt der Nordturm ein achtſeitiges Zeltdach auf vier Giebeln. An die Chortürme ſchloß ſich urſprünglich je eine halbrunde Apſis gegen Oſten, da wo jetzt die Sakriſteikapellen angebaut ſind; und da die Türme gegen innen allerſeits auf offenen Bögen ruhen, gewährten ſie eine Art von Nebenchören und zugleich einen gewiſſen Erſatz für das Querſchiff, ein Auskunftsmittel, das man aus romaniſcher Zeit in Schwaben häufig antrifft. Sie bilden je eine niedrige, düſtere, kreuzgewölbte Halle mit breiten Gurten ohne jede Gliederung auf ſtarren Viereckspfeilern. Von der romaniſchen Anlage rührt auch noch der ungewöhnliche gerade Chorſchluß her. Aber die gewirtelten Streckſäulen in den Ecken kündigen die Zeit des Übergangs aus der romaniſchen zur gotiſchen Bauweiſe an. Ein Meiſter dieſes Übergangsſtils muß es geweſen ſein, den die Bürger damals in der erſten Siegesfreude herbeiriefen. Schon an dieſem Übergangsbau, von dem nur die Umfaſſungsmauern bis über Sockelhöhe und die Eckſäulenbündel ſtehen, weiß Ed. Paulus (in den „Reutlinger Geſchichtsblättern" 1892, I.) „die Hoheit der Verhältniſſe, die Kühnheit des Entwurfs, die klare Kraft und Schönheit der Formen" zu rühmen, Eigenſchaften, die ihn an das Querſchiff des Straßburger Münſters erinnern. Der gotiſche Meiſter, der im letzten Drittel des Jahrhunderts, zur Zeit Erwins in Straßburg, über unſeren Bau gekommen ſein mag, hat ſich offenbar mit Glück bemüht, das ſchon Vorhandene nicht bloß in ſeiner Weiſe aufzuputzen, ſondern in möglichſter Übereinſtimmung fortzuführen. Nirgends an dieſem Bau ſtört jene Rückſichtsloſigkeit, mit der die mittelalterlichen Bauleute ſonſt ſo oft ihre neuen Formen auf die älteren gepfropft haben. So macht die ganze Chorpartie den Eindruck eines altertümlich frühgotiſchen Werkes. Jünger iſt nun die nördliche Sakriſtei, um 1350 angebaut, ſowie der Oberbau des Nordturms. Die Chortürme gleichen im Aufbau am meiſten denen der Kilianskirche in Heilbronn. Unmittelbar an ſie reihen ſich dann gegen Weſten die Bogen, Pfeiler und Belaſtungstürmchen des gotiſchen Strebewerks bis hin zum weſtlichen Hauptturm, der wieder ſchlicht und ernſt in viereckiger Maſſe aufſteigt zum krabbenbeſetzten achtſeitigen undurchbrochenen Steinhelm. Das ganze Lang-

haus iſt in reiferen, doch edlen Formen gleichmäßig durchgeführt. Beſonders rein und ſtreng iſt die Fenſterbildung am Oberſchiff: als Pfoſten ſchlanke Säulenſtämmchen, jedes mit eigenem Fuß und Kelchknauf zierlich hingeklebt, das Maßwerk aus Rundſtäben überſichtlich ineinander gefügt in folgerichtiger Abſtufung der äußeren und inneren Kreisteile. Desgleichen auch die Bogen, Pfeiler und Fialen, alles in ſchlichteſten und ausdrucksvollſten Formen. Nur auf den unteren Strebepfeilern ſitzen aus dem Ende des Mittelalters reichere Gehäuſe mit den Standbildern der Zwölfboten. Urheber derſelben mag der Stadtwerkmeiſter Peter von Breiſach (um 1500) ſein. Ein ſpitzbogiger Dreiblattfries zieht ſich unter den Dachgeſimſen hin, dem man nebſt anderen Zügen an der Stiftskirche zu Herrenberg wieder begegnet.

Je eine Pforte öffnet ſich beiderſeits zunächſt den Chortürmen; die ſüdliche als Brautthür unter derbgegliederter Vorhalle, aber ohne alles Bildwerk. Am letzten Joch im Weſten, das unter dem Turm eine Vorhalle quer durch die drei Schiffe bildet, erhebt ſich über die Seitenſchiffdächer in der ganzen Tiefe des Turms ein ſehr beachtenswerter, reichverzierter Vorbau, deſſen Dach mit dem Rücken der Strebebogen gleichläuft. Spitztürmchen faſſen ihn an den vier Ecken ein, die beiden vorderen als achteckige Wendeltreppen gekennzeichnet. Üppige Laubkränze überſchatten hier die Traufgeſimſe. Die Leiſtung dieſes Aufbaus für die Vorderanſicht iſt, daß er das Strebewerk verdeckt, den Hauptturm mit dem Kirchenrumpf in Einklang ſetzt, für die Seitenanſicht, daß er die Abſeiten wirkſam mit dem Turm vermittelt und in den Reichtum der Schauſeite überleitet. Froh überraſcht ſteht man auf einmal in der engen Gaſſe an dem Fuß des Rieſen, vor dieſer prächtigen Schauſeite. Wir möchten nicht einmal ſchelten dieſe enge Gaſſe, durch die der Reutlinger Geſchäftsverkehr ſich drängt. So ragt das Gotteshaus recht himmelanſtrebend über das werktägliche Getrieb herein, wie eine Mahnung der Vorväter an die heutigen: Der Menſch lebt nicht vom Brot allein! Was wir ſehen, iſt wohl auch einiges Halsverdrehen wert. Das iſt ja die Straßburger Münſter-Schauſeite, nur in faßbarer Ausdehnung! Da ſind die drei hochgiebligen Hauptpforten, da iſt die Galerie und auch die Roſe hinter zartem Gitterſtabwerk. Nur freilich keine Bildſäulen, ſondern zierlich ſtrenges Linienſpiel und feiner Schattenſchlag an Pfeilern, Kehlen, Birnſtabgliedern. Anſtatt des Flankenturmpaars nur *ein* Weſtturm mitten in dem Giebel, begleitet von zwei Zwergtürmen an den Flanken, wo ſie zugleich wie ſtattliche Fialen den Hauptgiebel einfaſſen. Sowohl die ſenkrechte Einteilung nach den Schiffen, als auch die wagrechte in zwei Geſchoſſe ſind an dieſer Stirnwand klar und maßvoll durchgeführt; jenes durch die Turmpfeiler, dieſes durch die Brüſtung eines Quergangs. Den ſachgemäßen Schmuck des Erdgeſchoſſes bilden die drei Pforten, welche die ganze Breite zwiſchen den Pfeilern füllen und mit den Wimberggiebeln, denen zierliche Fialen beigeſellt ſind, gleichhoch in die obere Brüſtung reichen. Giebel und Bogenfeld ſind mit mannigfachem Maßwerk ſpitzenartig überſchleiert. Im Oberſtock bildet die Turmwand um die Fenſterroſe eine metertiefe Niſche, deren Giebel wiederum den Firſt des Mittelſchiffs anzeigt. Darüber ſpannt ſich freies Stab- und Maßwerk, fein und ſcharf gegliedert, ein rieſenhaftes



unverglastes Vorderfenſter, in dem ſich ſpinnwebartig das Roſenmuſter wiederholt. Dies ganze Stabwerk iſt erneuert. An den Stirnmauern der Seitenſchiffe wiederholt ſich als feines Leiſtenwerk blind, was im Mittelteil durchbrochen iſt, wie Gitterwerk und Brüſtung. Man ſieht, die ganze Weſtwand iſt gewiſſermaßen wie ein Schleier aufgefaßt, der das Gerüſt des Innern durchſcheinen läßt. Die Geſtaltungen des Mittelteils ſind im Kapellenturm in Rottweil ſämtlich wieder aufgenommen, nur kommt dort noch ein reicher bildneriſcher Schmuck hinzu.

Maſſig und ernſt ragt über dieſem ſpielenden Reichtum dann der Oberbau des Turmes auf, der „Wendelſtein" ehmals genannt. Er müßte allzuſchwer erſcheinen, wenn nicht die Stockwerke an Höhe zunehmen würden, je mehr das Zier- und Strebewerk zurückbleibt. Nur das kurze mittlere Geſchoß iſt unverziert bis auf den oberen Bogenfries. Hier iſt der Ruhepunkt. Dr. E. Paulus rühmt den „großen, geſunden und beruhigenden Eindruck" dieſes Turmes, an deſſen Aufbau er den goldenen Schnitt in dreizehn Teilen wahrnimmt. Mögen die Dome an den großen Strömen zierlich durchbrochen vor dem blauen Äther ſchimmern; hier zu den Felſenſtirnen der Albberge paßt ein wetterfeſter Wendelſtein mit ſtarren Mauern und trotzigem Helm. Der Gedanke der Überführung vom viereckigen Leib in die achtſeitige Pyramide durch vier Giebel iſt romaniſchen Türmen entlehnt, nur in gotiſch hochgeſtreckte Verhältniſſe überſetzt. Schlanke gedoppelte Schallfenſter unter den vier Giebeln, Fialen auf den Ecken, Knoſpen an den Kanten bis zur Kreuzblume und insbeſondere ein Doppelkranz von zierlich durchbrochenen, in den Ecken mit Fialen beſetzten Umgängen laſſen den Helm, obwohl er ſeinem Unterbau und ſeinem Dach entſprechend undurchbrochen iſt, doch für das Auge fein und leicht ausklingen, ein Meiſterſtück haushälteriſcher Wirkung mit beſcheidenen Mitteln. Der doppelte Umgang, der hier zum erſtenmal vorkommt, hat dann in Eßlingen und Ulm, die ganze Helmbildung hat in Tübingen Nachahmung gefunden. Der ganze Vorderbau in Reutlingen ſcheint nach den Einzelformen erſt im 14. Jahrhundert ausgeführt, in merkbarem Unterſchied vom Schiff; doch offenbar nach dem urſprünglichen Geſamtplan, wie ſchon die Wiederkehr des Gitterwerks am Chorgiebel und an der Weſtſeite anzeigen mag.

Das Herrlichſte am Bau bleibt die Vereinigung des Turms mit der Stirnſeite. Dieſe nennt Dr. Paulus „ſchöpferiſch neu, einheitlich groß, wie nur ein Baumeiſter erſten Rangs es wollen konnte." Die Schauſeite mit einem Turme hat hier eine Ausbildung erfahren, wie nirgends zuvor und kaum irgendwo nachher, und hat ihresgleichen nur an den größten Leiſtungen der gotiſchen Baukunſt. Denn hier zum erſtenmal wurde der Turm ſo mit der Stirnwand des Rumpfs zuſammengeſtimmt, daß die Kirche ſelbſt nicht, wie ſogar am Ulmer und Freiburger Münſter, namentlich von vorn, nur als ein Anhängſel des Kirchenturms erſcheint. Der Kunſtgriff hier liegt einmal in der Überhöhung der Vorhalle mit ihren wirkſamen Ecktreppentürmchen, und dann darin, daß alle drei Schiffe durch Pfeiler, Quergang, Giebelniſche und Portale bedeutſam in die Vorderſeite einbezogen ſind. Sogar die Verſchiedenheit der Giebellinien über den Pforten hat der Meiſter nicht geſcheut, um nur die letzteren durch gleiche Scheitel-

höhe, obwohl ja ihre Breite und somit die Giebelwinkel ungleich sind, so recht in Reih und Glied zu stellen.

Aus der Vorhalle mit ihren wuchtigen Tragbögen münden drei hohe weite Spitzbogen ins helle Schiff. Darüber bildet dann der Hauptturm eine Halle, die, jetzt durch die Orgel besetzt, ursprünglich nach dem Mittelschiff mit einem stolzen Bogen offenstand und so die Fensterrose freiließ für das Abendlicht.

Wie hier der Turm nicht etwa vor das Langhaus, sondern in dasselbe, über das erste Joch des Mittelschiffs gestellt ist, so finden wir es in Eßlingen und Ulm wieder. Von der Verschiedenheit der Türme abgesehen, erinnern Vorhalle und Schiff zu Reutlingen im Grundriß an das Straßburger Münster. Zum Teil mag diese Übereinstimmung von ähnlichen Umständen herrühren; denn hier wie dort war der Anschluß an romanische Baureste geboten, wie so oft. Hier in Reutlingen ist das Kämpfergesims des Chorbogens noch romanisch. Wie mit den Höhenverhältnissen des Mittelschiffs, hat sich der gotische Meister aber auch mit den Breitenverhältnissen des Schiffs, wie es scheint, nach dem romanischen Vorgänger gerichtet, indem die Seitenschiffe sich genau den Osttürmen anpassen. Auf diese Weise fiel das Hauptschiff mäßig eng und hochschlank aus; denn es ist 7,9 m breit und 19,2 m hoch, während im Kölner Dom das Verhältnis ist wie eins zu drei. Es wurden andererseits die Seitenschiffe weiter, als die frühere Gotik sonst es liebt, denn sie sind 5,9 m breit, verhalten sich also zum Mittelschiff wie drei zu vier. Ähnliches gilt oder galt vom Straßburger Münster, ehe Erwin das Mittelschiff überhöhen ließ. Die innere Höhe der Seitenschiffe in Reutlingen beträgt 10,7 m, also etwas über halbe Höhe des Mittelschiffs. Im ganzen ist sonach das Ergebnis eine wohlthuende Mäßigung in der Richtung, in welcher jene Zeit zu übertreiben geneigt war. Die Pfeilerstellung hinwiederum ist ziemlich eng (5,6 m Weite), so daß man von der Vorhalle zum Chor auf 36,15 m Abstand sieben schmale Joche in gedrängter Flucht sieht, eine lange lichte Halle vor dem Chor, welcher des Seitenlichts fast ganz entbehrt.

Trotz dem geraden Abschluß wirkt der Chor infolge seiner fächerförmigen Gewölbeinteilung mit zehn Rippen doch, als wäre er dreiseitig abgeschlossen. Sonst spannen sich einfache frühgotische Kreuzgewölbe zwischen tiefgekehlten Birnstabrippen über alle Räume. Die in den Seitenschiffen sind zum Teil erneuert, leicht kenntlich an der schwächlichen Gliederung der Rippen. Die Beleuchtung durch gedoppelte Obersenster ist im Hauptschiff reichlich, ebenso in den Seitenschiffen, wenn auch bisher durch Gestühl stark verbaut. Der innere Wandaufbau ist äußerst einfach. Welches die ursprüngliche Gestalt der jetzt ziemlich plumpen, nicht fein behauenen achteckigen Schiffspfeiler war, ist noch nicht klar gestellt. Einige Nachricht von den Veränderungen, die nach dem großen Brand 1726 durch den Eßlinger Stadtwerkmeister Rothacker vorgenommen wurden, geben die alten Schriftstücke des Stadtarchivs im südlichen Chorturm.*) Die alten aus fünf

*) Nach neuesten Untersuchungen an den jetzigen Schiffpfeilern sind die ursprünglichen Säulen aus weißem Neckarsandstein durch den ungeheuren Brand, nach welchem auch der Turm zwei Tage lang ganz weißglühend dastand, so daß man bereits, um ihn niederzuschießen, vom

Viertelsſäulen gegliederten Wanddienſte ſind im Oberſchiff über den jetzigen dem Stil der Kirche nicht entſprechenden Pfeilerkapitälen erhalten und je mit einem Blattkranz oder in Kelchform abgeſchloſſen. Auch die Gewölb-Schlußſteine ſind als Blätterkränze fein ausgeſchafft und durch Farbe und Vergoldung gehoben. Entlang der unteren Südwand und an einem Teil der Nordwand zog ſich eine ſpitzbogige mit derbem Maßwerk ausgeſetzte Niſchenreihe hin. Die kleinen Vierpaßöffnungen nach außen ſind wohl erſt ſpäter zur Erhellung der Plätze unter der Borkirche entſtanden. Eine unverkennbare Nachahmung davon ſieht man im Chor der Heiligkreuzkirche zu Rottweil.

Die Reutlinger Stadtkirche darf gewiß als ein Muſter reifer, noch kraft- und ſeelenvoller Gotik gelten, wie ſie im Schwabenland ſelten iſt; zugleich aber auch als ein Markſtein an dem Wege, den die Entwicklung der Baukunſt in Süddeutſchland genommen hat. Die Frage, wer die bedeutenden Meiſter geweſen ſind, deren Spuren wir durch ein Jahrhundert verfolgt haben, iſt bis jetzt noch von keinem Urkundenfund beantwortet. Die Steinmetzzeichen, beſonders diejenigen an der Stirnſeite, beſtätigen, was die baugeſchichtliche Umſchau nahelegt: daß wir an dieſer Kirche das erſte Glied jener Kette vor uns haben, die man früher mit der Heiligkreuzkirche in Gmünd beginnen ließ, jener Reihe von Kirchenbauten, von der wir die Entwicklung einer hochberühmten, weitverzweigten ſchwäbiſchen Steinmetzenſchule verfolgen können. Es ſind die Parler, die von Gmünd aus, wie es ſcheint, in einen böhmiſchen und einen ſchwäbiſchen Zweig ſich geſpalten haben. Den letzteren hat erſt in jüngſter Zeit Alfred Klemm genauer erforſcht und wie in Gmünd und Rottweil auch in Ulm und Eßlingen an den bekannten Kirchenbauten nachgewieſen. Ihn auch noch rückwärts zu verfolgen, auf dem Weg nach Reutlingen und Herrenberg, habe ich (in den Württemb. Vierteljahrsheften 1890) mit Hilfe der Steinmetzzeichen inſofern mit Erfolg verſucht, als wenigſtens die Geſellenthätigkeit des Meiſters von Rottweil an der Reutlinger Kirche durch ſein Zeichen, eine Art von h an der Stirnſeite nachgewieſen werden kann. Sein gleichförmiges Meiſterzeichen am Kapellenturm in Rottweil iſt aber auch dasjenige des Baumeiſters der Heiligkreuzkirche in Gmünd, des Meiſters Heinrich Parler, deſſen Sohn Peter in Prag ſo hohen Ruhm als Baumeiſter und Bildhauer erwarb. Heinrich mag hier in Reutlingen noch als Geſelle oder Parlier beim Bau der Turmſtirnſeite mitgearbeitet haben. Paulus vermutet, daß er aus Nordfrankreich, aus Boulogne hergekommen ſei, wofür die Inſchrift am Triforium des Prager Doms in der älteren Lesart des Worts bolonia und auch gewiſſe Eigentümlichkeiten ſeines Gmünder Kirchenbaus, die Rundpfeiler im Chor mit dem Kapellenkranz und die Hallenanlage zu ſprechen ſcheinen. Wer nun auch nur allein die Pforten an der Heiligkreuzkirche in Gmünd, die am Kapellenturm in Rottweil, an der Nordſeite der Stiftskirche in Herrenberg und die an der Stadtkirche in Reutlingen miteinander vergleicht, wird an der Ver-

---

Herzog von Württemberg Kanonen erbat, welche dieſer glücklicherweiſe nicht herlieh, ſo ſtark angegriffen worden, daß ſie rings abgeſchafft und dann ſtark ummanteln werden mußten, wobei ſie die urſprüngliche, wohl ſehr einfache, Gliederung verloren und die Achteckform angezogen haben. H. M.

wandtschaft dieser Bauten nicht mehr zweifeln. Dazu kommen gewisse Formen, die sich nur an diesen älteren Bauten finden, wie die Giebelnische vorn am Turm in Reutlingen, in Rottweil und an dem höchst eigentümlichen Doppelturmbau der Westseite in Herrenberg; ferner andere, schon hervorgehobene, die zuerst in Reutlingen und dann an späteren Werken dieser Schule wiederkehren, wie die Stellung des Westturms in der Vorhalle, der doppelte Helmkranz. Ihnen kann hier noch die durchgängige Verwendung vielartiger Treppentürmchen zur Einfassung des Hauptturms oder der Stirnseite beigefügt werden. Die Schnecken haben dann am Prager Dom durch Peter Parler und am Straßburger Münsterturm durch Ulrich von Ensingen, den Schüler jener alten Ulmer „Kirchenmeister" eine so entschiedene Verwendung gefunden. Sogar am Böblinger'schen Münsterplan noch kann man, wie der Herausgeber des Christlichen Kunstblatts (1890, Nr. 6) bemerkt, in den Bekränzungen des Turmhelms eine Nachbildung der fialenbesetzten Umgänge von Reutlingen erkennen, die sich in der Ulmer Hütte fortgepflanzt hat.

Jenen Steinmetzen-Meister Peter von Rüthelingen, der in Bebenhausen 1359 als verstorbener Stifter eines „Seelgeräts" vorkommt, könnte man immerhin mit dem in Ulm als Steinbruchbesitzer 1358 genannten Meister Heinrich von Rütlingen und mit den ältesten Münsterbaumeistern dort, die ja auch, wohl als Vater und Sohn, Heinrich heißen, und dann wahrscheinlich mit den Parlern noch zusammenbringen. Doch, abgesehen von der Unsicherheit solcher Mutmaßungen, ist ja freilich nicht einmal seine Thätigkeit an der Kirche seiner Vaterstadt urkundlich nachzuweisen. Seine Urheberschaft an der Nikolauskapelle eben da ist außer auf die Vollendungszeit 1358 nur auf die Stilverwandtschaft mit gewissen Bebenhäuser Bauten zu begründen. (Paulus a. a. O.) So kann ihm an der Stadtkirche doch kaum weiteres zugeschrieben werden, als die Beteiligung an den Vollendungsarbeiten und allenfalls die Ausführung der an den Nordturm angebauten Sakristei, vielleicht auch ein gewisser Anteil an dem Bau in Herrenberg. Auf alle Fälle hat er an dem so bedeutenden Bau in seiner Vaterstadt gelernt.

Der große Urheber des Planes bleibt im Dunkel, so gut als jener fremde Meister des Neubaus nach der Belagerung. Wer also bei der Stirnseite an den großen Erwin denken will, dem muß es vorerst unbenommen bleiben.

Nach Fizion, einem Reutlinger, der im 17. Jahrhundert eine Chronik seiner Vaterstadt in gutgemeinten Knüttelversen schrieb, war seiner Zeit die Kirche noch reich an weitberühmten Werken christlicher Kunst. Nicht die Reformation war es, die damit aufgeräumt hat, obwohl ein Bildersturm von seiten des Pöbels vorgekommen ist. Ganz allgemein wurden gerade in den Pfarrkirchen der evangelischen Reichsstädte die Kunstwerke des Mittelalters mit merkwürdiger Treue geschont, so daß gerade sie die reichsten Fundgruben dafür bilden. Auch die Reutlinger Hauptkirche hat noch alte gotische Kelche im Gebrauch und bewahrt Meßgewänder aus dem späten Mittelalter. Der große Brand hat hier die Schuld getragen. Wohl nur weil sie mit Tünche zugedeckt waren, sind die Wandgemälde in der alten Sakristei der Zerstörung entgangen und, weil sie unter den Chortürmen geborgen standen, der Taufstein und das „heilige Grab."

Die Wandgemälde, nach einer Inſchrift in leoniſchen Verſen dort geſtiftet von dem Vicepleban Werner, der um 1350 lebte, ſtellen Vorgänge aus dem Leben der h. Katharina von Alexandrien dar, ihren Redeſtreit mit den Gelehrten, ihre Hinrichtung und die Übertragung ihres Leichnams durch Engel auf den Sinai. Ferner ein Golgathabild, einzelne heilige Frauen und Kosmas und Damian. Die Malereien, eigentlich gefärbte Umrißzeichnungen, ſind noch ganz im frühen gotiſchen Stil gehalten, ſchlanke unſichere Geſtalten mit eckigen Bewegungen, die doch zierlich ſein wollen, alle mit unſchuldsvollen, holdſeligen Mienen bis hinab zum Henker. Bei ihrer ſicheren Entſtehungszeit ſind dieſe Bilder eine willkommene Ergänzung zu dem Bauwerk, um den Geiſt des Zeitalters zu beleuchten. Das Machwerk zeugt, ſoweit man nach der Auffriſchung noch urteilen kann, von einer gewandten Hand.

Der Taufſtein trägt die Jahrzahl 1499 und könnte ſomit, wenigſtens der Zeit nach, dem geſchickten Meiſter Chriſtoph in dem nahen Urach oder einem Schüler von ihm angehören, wenn nicht gar dem Peter von Breiſach in Reutlingen ſelber. Der Stein iſt achtſeitig in Form eines Turmunterbaus, gleich den freiſtehenden Sakramentshäuschen, und ſollte offenbar durch einen turmdachartigen Deckel aus Holz oder Meſſing ergänzt ſein, gleichwie die Kanzeln jener Zeit. An den acht Ecken ſieht man zwiſchen überreichem Rankenwerk aus biegſam gedachten Fialen ſcharfgeſchnittene Apoſtelbilder unter ängſtlich feinen Baldachinen, und in den tiefen Niſchen unterhalb die Taufe Chriſti und die ſieben Sakramente der katholiſchen Kirche in runder Arbeit; höchſt lebensvolle Sittenbilder trotz dem kleinen Maßſtab. Darunter um den Fuß ſcherzhafte Tiergruppen, bei denen flüchtige ſatiriſche Gedanken zum Teil mitunterlaufen mögen.

Das Seitenſtück, vielleicht von derſelben Hand, bis auf den Baldachin, der merklich ſchwächer — oder nur ſo ungeſchickt wiederhergeſtellt? — iſt, ſteht jetzt in der Vorhalle, in ſchlechtem Licht, das heilige Grab. Dieſe heiligen Gräber wurden in der Karwoche wie ein Altar in Trauer ausgeſtattet und da und dort ſogar der Ausſetzung des Sakraments gewürdigt. Das zu Reutlingen gilt, was den Reichtum der Verzierung anbelangt, als Hauptſtück ſeiner Gattung in ganz Deutſchland. Am leeren Sarkophag, der mit Bruſtbildern von Apoſteln fein geziert iſt, ſieht man vorn zwei Wächter ſchlafen, die dem Leben trefflich abgelauſcht ſind, der eine iſt mit der Feuerbüchſe ausgerüſtet. Hinter dem Sarg Johannes und die drei Salbenträgerinnen, wehmütige Köpfe, brav gearbeitet, wenn auch nicht höchſte Meiſterwerke jener Zeit. Über dem Grab wölbt ſich auf vier kunſtvollen Pfeilern noch ein Himmel von ähnlichem Schnörkelwerk, wie am Oberteil des Taufſteins. Er zeigt das kleine Standbild des auferſtandenen Heilands und die Bruſtbilder der Propheten, welche von der Auferſtehung weisſagen ſollten. An den Schlußſteinen des Gewölbchens ſieht man den Pelikan, den Adler und den Löwen, je mit ihren Jungen, die bekannten Sinnbilder der Auferſtehung nach dem Beſtiarium. Sogar noch in den Kehlen und im Laubwerk ſtecken zierliche Geſtalten von Engeln und von heiligen gekrönten Frauen. Der unbekannte Meiſter hat ſich, hinter einem Pfeiler liegend, winzig klein, gar zu beſcheiden mehr verſteckt als dargeſtellt.

An Stelle der vom Brande zerstörten alten Kanzel wurde durch den Stukkator Schweizer aus Deggingen eine neue in maßvollem Barock aus Stuck gefertigt. An ihrem Bauch sitzen gefährlich, nach Michelangelos Manier, und vor Herabgleiten bewahrt nur, weil sie angeklebt sind, die vier Evangelisten. Auf dem mit Fruchtkränzen gezierten Schalldeckel, um dessen Rand der Spruch: Gottes Wort bleibt in Ewigkeit, geschrieben ist, steht ein nacktes Jesuskind. Im ganzen keine üble Arbeit, aber zum Stil der Kirche gar nicht passend.

Die hohen, schmalen Fenster des geraden Chorschlusses, welche auch im Brande ihren Schmuck verloren, haben wieder solchen als eine Stiftung des Königs Wilhelm I erhalten durch eine farbige Nachbildung der zwölf Apostel Peter Vischers am Sebaldusgrabmal durch Glasmaler Pfort, welcher auch die Taufe Christi in das Fenster der Taufkapelle gemalt hat.

Schon vor einem Menschenalter wurde die Schauseite der Kirche und der Turm ausgebessert und zum Teil erneuert, dabei der Giebel über der Laube mit einer zweiten Rose durchbrochen, welche, da die Laube selbst schon mit einer Rose durchbrochen ist, einen minder feinen Anblick gewährt als die zierlichen dreimal drei Dreipässe, wie sie nach Zwißlers Aufnahme in Dohmes Geschichte der Baukunst (S. 201) abgebildet sind. Jetzt will die Stadt eine gründliche Wiederherstellung der Kirche im Innern wie im Äußern unternehmen, wozu wir herzlich Glück und Segen wünschen den Enkeln, welche dem edlen Werke der Väter ihren bewährten kirchlichen und Opfer-Sinn weihen.*)

Neuenstein. Dr. E. Gradmann.

Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern.**)

Das kunstreiche Königreich Bayern hat schon in Stichart seinen Kunstgeschichtschreiber und Verkündiger seiner Schätze an alten Denkmälern gefunden. Jetzt tritt es mit einem seiner würdigen großen Werke in die Reihe der deutschen Staaten, welche eine vollständige Aufzeichnung („Inventarisierung") aller vorhandenen, nebst Abbildungen der wichtigsten Kunstwerke, ins Werk gesetzt haben. Im Auftrage des K. Ministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, hat 1887 eine Kommission von Kunstgelehrten die Gesichtspunkte festgestellt, nach welchen für die verwaltenden Behörden eine Übersicht der ihnen unterstehenden, nicht im Sonderbesitz befindlichen Gegenstände, zugleich eine kritisch bearbeitete Quellensammlung für die Kunstgeschichte Bayerns vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geschaffen werden soll. In fünfjähriger Arbeit wurde zuerst der Regierungsbezirk Oberbayern durchforscht unter Oberleitung des Generalkonservatoriums. Prof. D. Berthold Riehl hat die Denkmale der Bildnerei,

*) Schon im nächsten Jahre soll ans Werk geschritten werden. Auf Grund der Anträge, welche am 20. September von einer Baukommission unter Beirat des Finanzrats Dr. Ed. Paulus in Stuttgart, des Münsterbaumeisters Prof. Dr. v. Beyer in Ulm und des Herausgebers des Chr. Kunstblattes, der als „Generalsuperintendent von Reutlingen" zur Angelegenheit noch in besonderer Beziehung steht, ist Baurat Dolmetsch in Stuttgart mit Ausarbeitung der Pläne und Voranschläge beauftragt. H. M.

**) Verlag von Joh. Albert, Kunstverlag und Hofkunstanstalt in München. 1892.

Malerei und des Kunſtgewerbes, Guſtav v. Bezold die Baudenkmale unter Mitarbeit der Kunſtgeſchichtsforſcher D. Hager und Schmidt u. ſ. w. klar und bündig bearbeitet für einen erſten Band, dem in Zeit von zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren die übrigen Regierungsbezirke ſich anſchließen ſollen. Die erſte Lieferung des Textbuches und die erſten 9 Blätter des (auf 150 bis 170 große Tafeln berechneten) Atlaſſes zum erſten Band liegt vor uns. Mit einer eingehenden Beſchreibung von Ingolſtadts Baugeſchichte und Denkmälern beginnt das durch den Atlas beleuchtete Buch.

Der 1425 gegründeten Oberen Pfarrkirche ſind neun Blätter gewidmet: Der eigentümliche Grundriß, die runden, vorn und hinten mit einem Gewölbedienſt beſetzten Schiffpfeiler ohne Kapitäl, die überaus künſtlich filigranartig geſchmückten Gewölbe der Seitenkapellen, die Choranſicht und die ſeltſamen Fiſchblaſen-Maßwerke, die ſüdliche Vorhalle und ihre Standbilder, der ſchon im Renaiſſance-Stil, aber noch mit gotiſchen Formen, reich aufgebaute Hochaltar mit dem Stifterbilde von Milich und dem Kreuzigungsgemälde von Chriſtoph Schwarz, das andere Kreuzigungsbild mit der Iſaksopferung vom Ingolſtadter Maler Feſelin (1529), ferner zwei tüchtige Holzbilder und drei Sterbdenkmale — alles ſorgfältig in vortrefflichem Lichtdruck wiedergegeben. Beſondere Beachtung nimmt in Anſpruch das eherne Denkmal in der Obern Pfarrkirche, welches dem Hauptfeind und Bannbullenſchmied Luthers, dem Prof. Dr. Johann Eck (eigentlich Joh. Mayr aus Eck in Schwaben) ſein Bruder Simon ſetzen ließ. In einer Renaiſſance-Niſche ſieht man links und rechts zwei Totenköpfe und zwei Wappen, das eine mit einem Dreieck und einem Kardinalshut darüber. Auf einer vom Niſchenbogen herabhängenden Tafel ſteht: Viator preces funde. Eckius hic jacet. Abi moriture. (Wanderer, vergieße Thränen; Eck liegt hier. Gehe weiter als einer, der ſterben wird.) Im Unterſatz ſteht: Johanni Eckio theologo invicto, fratri de ſe bene merito, Simon Eckius. Vixit annos 56. Obiit anno 1543. (Dem Johannes Eck, dem unbeſiegten Gottesgelehrten, dem um ihn wohlverdienten Bruder Simon Eck. Er lebte ſechsundfünfzig Jahre und ſtarb 1543.) Mit dem Dr. Eck hatte Dr. Luther (1519) bekanntlich in Leipzig das Streitgeſpräch zu beſtehen, bei welchem Eck ſich den Sieg zuſchrieb. Aus dem hier eingefügten Bilde des Denkmals mag erhellen,

Dr. Eck.

ob der gelehrte Moſellanus, welcher dem Geſpräch beigewohnt hat, richtig ſchildert, wenn er von Dr. Eck ſagt: „Er hat einen großen vierſchrötigen Körper, eine volle, aus kräftiger Bruſt kommende, für einen tragiſchen Schauſpieler, ja für einen öffentlichen Ausrufer ausreichende, doch mehr rauhe als deutliche Stimme. Sein Mund, ſeine Augen und ſein ganzes Geſicht laſſen eher auf einen Fleiſcher oder barbariſchen Söldner, als auf einen Gottesgelehrten ſchließen.“ H. M.

Alfred Rethel.

Ein bleibender Ruhm der neueren deutſchen Kunſt iſt der allzufrüh ihr entriſſene Alfred Rethel. Am 15. Mai 1816 im Haus Diepenbend bei Aachen geboren, iſt er im beſten Alter am 1. Dezember 1859 in Düſſeldorf geſtorben. Müller von Königswinter hat 1861 ſein Leben beſchrieben. Allerjüngſt hat Veit Valentin ſein Weſen und Wirken in einem geiſtvollen Schriftchen geſchildert.*)

In ſeinem dreizehnten Jahr trat Rethel in die von Schadow geleitete Akademie zu Düſſeldorf ein. Schon als ſechzehnjähriger Schüler erwies er ſeinen Beruf als Geſchichtsmaler (vornehmer lautet „Hiſtorienmaler“?) durch einen Karl Martell als Sieger über die Mauren. Seinen Herzenszug zur bibliſchen Geſchichte erprobte er mit ſeinem (ſpäter in Öl gemalten) Daniel in der Löwengrube, der, in ſchönem Stahlſtich einer Bilderbibel beigegeben, weitern Kreiſen als ein Bild frommer Ergebung und göttlicher Kraftwirkung wert geworden iſt. Einen durchſchlagenden Erfolg errang ſein Bonifatius, der mit dem Kreuz den Plan einer Kirche zeichnet, welche aus dem Holz der gefällten heiligen Eiche erbaut werden ſollte, dann von den Frieſen, denen er das Heil in Chriſto verkündigte, den Tod erleidend, die Seinen abhält, Gewalt mit Gewalt zu erwidern, bis endlich über ſeinem Leichnam unter den Siegern tödlicher Kampf entbrennt über den Beſitz der Beute. Achtzehnjährig zeichnete er (1834) das Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach, Winkelrieds Tod und Gottfried von Bouillon. Doch die mehr dem Leidentlichen zugekehrte gefühlig romantiſche Düſſeldorfer Art entſprach nicht recht ſeinem auf menſchliches Ringen und irdiſches Kämpfen, auf die geſchichtliche That im Vollſinn gerichteten Geiſte. Im Jahr 1837 ſtellte ſich der in Düſſeldorf ſchon als Meiſter anerkannte Schüler Schadows unter Philipp Veits Führung in Frankfurt, wo er erſt ganz ſich ſelber fand. Da zeichnete er eine Reihe bibliſcher Bilder, die in lebendigſter Bewegung des entſcheidenden Augenblicks aufgefaßten Vorgänge: Hiob und ſeine Freunde, Jakob bei der Kunde von dem angeblichen Tod ſeines Joſeph, Joſuas Durchgang durch den Jordan, eines der edelſten und ſchönſten Werke Rethels, Davids Kampf mit dem Bären, Abſaloms Tod (wiedergegeben in Pfleiderers Bilderbibel), die Bekehrung des Saulus und des Kerkermeiſters in Philippi durch Paulus.

Am Ende der dreißiger Jahre wandte er ſich vorzugsweiſe der deutſchen Geſchichte zu. Die Schlacht Heinrichs I gegen die Ungarn bei Merſeburg, Rudolf von Habsburg über die Alpen ziehend und bei Baſel die Erwählung zum

*) Alfred Rethel. Eine Charakteriſtik von Veit Valentin. Berlin 1892. Verlag von Emil Filber.

deutſchen König vernehmend, waren gewiſſermaſſen Vorarbeiten für ſeine größte Schöpfung, die ihm auch das größte Leid bereitete. Im Jahr 1840 gewann der Vierundzwanzigjährige im Wettbewerb um die Ausſchmückung des Kaiſerſaals zu Aachen den Preis. Die Ausführung ſeiner Entwürfe wurden volle ſechs Jahre hinausgezögert, bis der edle König Friedrich Wilhelm IV die gemachten Hinderniſſe beſeitigte. Und dann, als Rethel mit der Arbeit, welche den Höhepunkt ſeines Wirkens bezeichnet, kaum zur Hälfte gediehen war, begann die düſtere Krankheit, der er allzufrüh erliegen ſollte. Während jener ſechs Jahre entſtanden die großartige, in Waſſerfarben ausgeführten Zeichnungen zum Zug Hannibals über die Alpen, in denen er alle die Nöten und Schrecken des Auf- und Abſtiegs durch Fels, Eis und Feind hindurch aufs packendſte ſchildert, ſchließlich den kühnen Karthager, wie er ſeinen gezehnteten und entkräfteten Kriegern von den Zinnen des Hochgebirgs die lachende lombardiſche Ebene zeigt. Daneben malte Rethel die großen Ölbilder, wie Petrus den Lahmen heilt (jetzt im Muſeum zu Leipzig) und Chriſti Auferſtehung als Altarbild der Nikolauskirche zu Frankfurt. Dieſes in Rom, wo er 1844 und 1845 Vorſtudien für ſeine Wandgemälde in Aachen machte. Im Jahr 1847 begann er ſie mit dem bedeutſamen Bilde, wie Kaiſer Otto III ſich vor dem tot in ſeiner Gruft thronenden großen Karl beugt. Ernſteſte Stimmung, ſchneidenden Hohn, höchſte Gewalt des Ausdrucks und volkstümliche Klarheit bekunden die nur mit Holbeins und Dürers Totentanzbildern vergleichbaren Darſtellungen des Todes als Würger auf dem Maskenball (1848) und als Volksverführer und Verderber in der Revolution, deren Schrecken Rethel in Dresden mit angeſehen hatte. „Ein Totentanz aus dem Jahr 1848 erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel“ unter Leitung H. Bürkners zu Dresden in dem derben, ſcharf geſchrafften Holzſchnittſtil der alten Meiſter ausgeführt, mit erklärendem, gereimtem Text von R. Reinike, ſchnell in vier Auflagen weit verbreitet, ſtellt im erſten Blatt aufs ergreifendſte vor das Auge, wie der Knochenmann, neben dem nach Herweghs Lied aus der Erde geriſſenen Kreuz dem Grab entſteigt, von Weibern mit Geierfüßen das Schwert der gefeſſelten Gerechtigkeit und den Hut mit der Hahnenfeder empfängt, dann, mit dem Senſenſpeer über der Schulter, Cigarre im Munde, Wage im Knochenfinger, zur Stadt hin kleppert, friedliche Arbeiterinnen hinwegſchreckend, Raben und Adler des Feldes aufſcheuchend; wie er in der falſch gehaltenen Wage eine Krone gleichwichtig mit einer Tabakspfeife dem Volke zeigt, wie er von der Rednerbühne den Empörern das „Schwert der Gerechtigkeit“ hinreicht, dann auf einer Barrikade die Kanoniere, welche die Empörer niederſchmettern, verhöhnt und ſchließlich lorbeergekrönt mit fliegender Fahne über Erſchoſſene hin, an weinendem Weib und Kind vorbei, erbarmungslos als Triumphator heimreitet. Zu Neujahr 1851 zeichnete Rethel den Jahreswechſel als Eiſenbahnzug, dann den Tod als milden Freund des einſamen Alten.

Auf der Höhe ſeines Ruhmes und auch ſeines Glückes im Beſitz einer wahlverwandten Braut und Gattin, wurde er ſelbſt vom König der Schrecken bei der Hand gefaßt. Die düſtere Nacht der Empfindungsloſigkeit brach über ihn herein, ohne Zweifel infolge erblicher Belaſtung und ſeeliſcher Bedrückung unter den Verhinderungen und Verärgerungen ſeiner Arbeit in Aachen, wohl auch ſeiner Verein-

ſamung während der ihn nicht vollbefriedigenden Freskomalerei von 1847—1852 daſelbſt. Vergeblich wurde Heilung auf einer Reiſe nach Rom, dann in einer Irrenheilanſtalt geſucht. In ſeiner Familie zu Düſſeldorf ſiechte er, nachdem ſein Seelenleben längſt erſtorben war, vollends dahin, bis am 1. Dezember 1859 auch ſein Leibesleben erloſch. 1851 hat er noch das Leben König Alfreds zu ſchildern unternommen und vom Lutherlied „Ein feſte Burg," drei Verſe ins Bild überſetzt. Im dritten Blatte wölbt ſich der Bogen des Friedens über ferner Landſchaft. „So ſchließt auch das letzte Bild des Meiſters mit dem feſten Glauben an die Beſiegung von Tod und Teufel, mit der Hoffnung auf Frieden."

Mit dieſen Worten ſchließt der H. Verfaſſer ſelbſt ſeine geiſtreichen Darlegungen und Auslegungen der Rethelſchen Schöpfungen, deren Größe er mit Recht darin findet, daß der Künſtler zwar der Wirklichkeit nachging, ſorgfältig beobachtend und abbildend, aber „nicht darin hängen blieb, ſondern ſie ſeinen höhern Zwecken unterwarf, und ſo in einer Weiſe, welche der ſpätern Kunſtentwicklung vorbildlich bleiben dürfte, die reale und die ideale Richtung verband. In dieſer Verbindung, die ihn zu einem harmoniſchen Schaffen einheitlichen Charakters kommen ließ, ſpricht ſich ſeine Eigenart am entſchiedenſten aus: durch ſie und durch die hochſinnige Art, in der er ſie verwendet, durch die Größe ſeiner Auffaſſungsweiſe mögen im Gegenſatz zu den flüchtigen Erzeugniſſen von Moderichtungen mit ihren verderblichen und zerſtörenden Einwirkungen ſeine Schöpfungen der Folgezeit als ein Palladium für das erſcheinen, was edle und wahre Kunſt zu heißen verdient." H. M.

Eine neue Weihnachtsgabe.

Bei Fr. Bahn in Schwerin iſt ein durchſcheinendes Weihnachtsbild erſchienen nach dem Original-Entwurf des ſeligen Prof. Dr. C. G. Pfannſchmidts für ein Glasgemälde der Michaeliskirche in Hof. Die holdſelige Magd des Herrn in ſchlichter Gewandung und in demütiger Wonne hält in der Rechten das von dem Neugeborenen abgenommene Tuch, mit der Linken das ſchlafende Chriſtkind ſelber etwas empor, damit die Hirten es beſſer ſehen können. Ein älterer Mann erhebt betend die Hände, eine Frau bietet einen Korb voll Trauben und Früchte dar; ein Strauß von Roſen und Lilien liegt zu den Füßen der Krippe. Gegenüber bringt ein herziger Junge ein an den Füßen gebundenes Lämmlein. Ueber ihm hält Joſeph die Lampe. Aus dem freien, mit Palmbäumen, den Wahrzeichen des gelobten Landes, beſetzten Felde ſind links ein wundernder Greis, hinter ihm ein ſein Haupt entblößender Hirte, rechts ein in der linken Hand die ſüdländiſchen Pfeifen haltender, die rechte an die Bruſt legender herzugetreten. Oberhalb ſchweben drei Engel, von einem Spruchband den Weihnachtsgeſang abſingend. Den edeln Formen entſpricht die ſchöne Färbung, welche von der Sonne des geweihten Tages, wie von den Lichtern der heiligen Nacht verklärt, eine Chriſtfeſtfreude für alt und jung ſein wird. (Preis, mit Geſtell und Rahmen zur Aufſtellung und Kiſte zur Aufbewahrung, 8 Mark, ohne ſie 7 Mark.)

Die Wittenberger Schloßkirche.

Im Jahr 1346 baute Herzog Rudolf I aus dem Hauſe Sachſen-Wittenberg neben ſeinem Schloß eine „Allen Heiligen" gewidmete Kapelle und übergab ſie ſechs Stiftsherren. An ihrer Stelle baute Kurfürſt Friedrich der Weiſe 1490—99 eine größere „Stiftskirche", welcher er

5005 Reliquien und zahlloſe Ablässe für die Beſucher der Kirche und Verehrer der am Allerheiligenfeſte auszuſtellenden „Heiltümer“ erwarb. Die Kirche war im ſpätgotiſchen Stil einſchiffig mit einfachem Netzgewölbe erbaut und mit Kunſtwerken geſchmückt, namentlich mit Gemälden von Dürer und Kranach. Im ſiebenjährigen Krieg verbrannte die Kirche bei der Beſchießung der Feſtung durch die Preußen, dabei auch die Thüre, an welcher Luther 1517 die 95 Sätze angeſchlagen hat. Zehn Jahre nach der Zerſtörung der Kirche wurde dieſelbe notdürftig wieder hergeſtellt und neben ihr ein Turm erbaut. Eine neue Zerſtörung brachte die Beſchießung im Jahr 1813. Nachdem die Stadt an Preußen gefallen war, wurde zur Wiederherſtellung der Kirche nur das Nötigſte gethan. König Friedrich Wilhelm IV ließ 1857 neue eherne Thüren mit dem lateiniſchen Wortlaut der 95 Sätze einſetzen. Eine gründliche Wiederherſtellung der Kirche, von Kaiſer Wilhelm I 1883 geplant, von Kaiſer Friedrich III gefördert, iſt unter Kaiſer Wilhelm II nun prächtig vollendet nach den Entwürfen des Geh. Oberbaurats Adler in Berlin durch Regierungsbaumeiſter Groth. Vom alten Bau blieben nur die Sargmauern ſtehen. In das 54 Meter lange und 13 Meter breite Innere wurden an den zwei Langſeiten zwei durch zwölf Pfeiler getragene Borkirchen eingebaut. An den Pfeilern ſtehen in lebensgroßen Standbildern die Reformatoren Luther, Melanchthon, Jonas, Bugenhagen, Brenz, Cruziger, Spalatin, Heß, Amsdorf auf verzierten Säulen.

Die Erztafel, welche Luthers Grabſtätte bezeichnet, iſt auf einen Unterſatz aus Sandſtein eingelaſſen. Der Thüre mit den 95 Sätzen gegenüber iſt eine genaue Nachbildung des lebensgroßen Lutherbildes, welches Kurfürſt Johann Friedrich der Großmütige auf dem, urſprünglich für die Schloßkirche beſtimmten, jetzt in Jena befindlichen Denkmal des Reformators ausführen ließ. Ein prachtvoller neuer Altar aus franzöſiſchem Kalkſtein enthält im Mittelfelde des Aufſatzes Chriſtus zwiſchen Petrus und Paulus. Vor den Aufſatzpfeilern ſtehen acht andere Apoſtel. An der Brüſtung der Borkirche ſind acht Rundbilder der Fürſten, welche die Reformation in ihren Landen einführten, vierzehn andere von Berühmtheiten der Reformationszeit, ſowie zweiundfünfzig farbige Wappen von Geſchlechtern, die zur Schloßkirche in Beziehung ſtanden oder ſich um die Reformation verdient gemacht haben. In den Chorfenſtern iſt Geburt, Kreuz und Auferſtehung Chriſti gemalt; in den zwölf Fenſtern des Schiffes glänzen zweihundert Wappen evangeliſcher Städte. Auch der Turm iſt nach alter Form erneuert, erhöht und mit einer Kuppel verſehen. In ſeine unten zehn Fuß dicken Mauern iſt eine Wendeltreppe eingehauen. Seine Höhe beträgt 88 Meter. Die Koſten der nun überaus glänzenden und herzerhebenden Kirche betragen 900000 Mark.

Zur hochfeſtlichen Einweihung der herrlich erneuerten Schloßkirche am 31. Oktober wurden zwiſchen den erſten zwei Pfeilern zu beiden Seiten des Mittelſchiffes je elf koſtbare gotiſche Stühle für die teilnehmenden evangeliſchen Fürſten und Vertreter der drei freien Hanſeſtädte, der Stuhl des Kaiſers dem Altar etwas näher, aufgeſtellt. Es ſollte in dieſer Kirche an jenem Tage ein weithin leuchtendes Geburtsfeſt der evangeliſchen Kirche gefeiert werden, und es iſt, zumal durch das vor aller Welt durch den deutſchen Kaiſer und König von Preußen abgelegte gute Bekenntnis, ein Ehren- und Freudentag für alles evangeliſche Volk geworden.

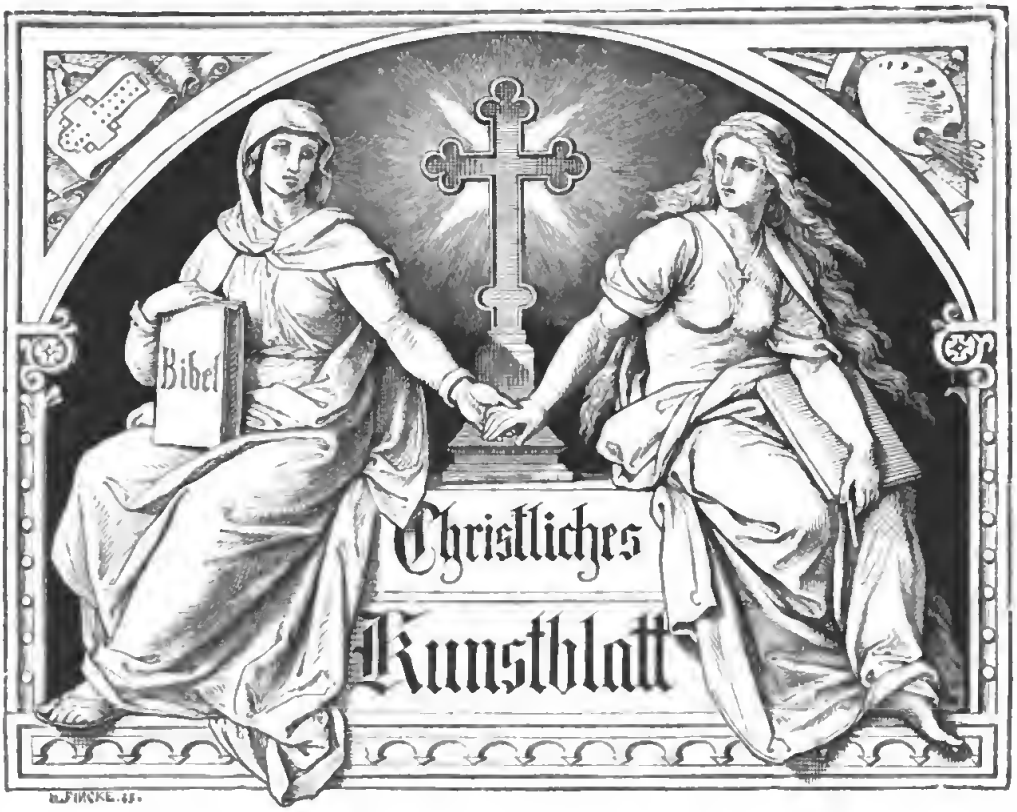
Chronik.

München. Wie auch im fernen Norden chriſtliche und deutſche Kunſt eine Stelle findet, zeigen die drei prächtigen Chorfenſter, welche im Auftrag des evangeliſchen Biſchofs von Gotland für den Dom zu Wisby durch den Hofglasmalereibeſitzer von Bouché in München gefertigt worden ſind. Das Hauptbild ſtellt Chriſtus am Kreuz mit Maria zur Rechten und Johannes zur Linken, die Seitenbilder ſtellen Petrus und Paulus dar. Auch ein ſchöner Entwurf zu einem ſegnenden Chriſtus in einem kirchlichen Renaiſſancegehäuſe beurkundet edle, des Heiligſten würdige Auffaſſung von ſeiten des Künſtlers.

Inhalt: Die Stadtkirche in Reutlingen. Mit Bild. — Die Kunſtdenkmale des Königreichs Bayern (mit dem Bilde des Dr. Eck). — Alfred Rethel. — Eine neue Weihnachtsgabe. — Die Wittenberger Schloßkirche. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Dezember 1892. Vierunddreißigster Jahrgang. Nr. 12.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Friedenskirche in Stuttgart.

Wie in allen größeren Städten die Kirche mit dem Wachstum der Bevölkerung nicht gleichen Schritt halten kann, so ist es auch in der mehr und mehr aus dem Thalkessel an ihre wein- und waldbekränzte Höhen emporsteigenden Hauptstadt Württembergs. Kaum hatte Meister Leins seine Johanneskirche fertig, die im schönsten und reichsten gotischen Stil „lieblich wie ein Gedicht“ mit ihrem herrlich durchbrochenen Turm sich himmelan schwingt, so mußte die hölzerne „Wanderkirche“ vom Abend gegen Morgen, aus dem neuen oberen in den neuen unteren Stadtteil eilen. Und nun soll sie nach wohl vollbrachtem Dienste sich zum drittenmale auf die Wanderschaft begeben und Gehilfin geistlicher Freude für eine andere Gegend des zur Großstadt sich ausbauenden Stuttgart werden.

Schon im Jahr des Heils 1871, nachdem durch unerhörte Siege der Erb-

ſeind bezwungen war, wurde an ein kirchliches Dankopfer und Denkmal für „des güldnen Friedens wertes Gut“ gedacht. Ein Kirchenbauverein nahm 1881, nachdem die Bauſchuld der Johanneskirche getilgt war, die Sache in die Hand, und nach neunjährigem treuem, eifrigem Bemühen war ſoviel erreicht, daß, nachdem der Bauplatz mit einem Aufwand von 95000 ℳ gewonnen war, am 27. Oktober 1890 der Grundſtein an der Stelle des künftigen Altars feierlich gelegt werden konnte.

Rührend war es zu vernehmen, wie von Anfang an Herzen und Hände ſich für die Friedenskirche öffneten. Da brachte ein Dienſtmädchen, das nicht einmal ſeinen Namen nennen wollte, eine Gabe von zehn Mark. Eine unbekannte Frau that dasſelbe „zum Dankopfer für Geneſung aus ſchwerer Krankheit.“ Eine Mutter ſpendete „aus Dankbarkeit für die Erfolge ihres Söhnleins im Lernen“ einen Beitrag. Die Kinder einer Familie lieferten den Ertrag eines Kaufladens, der ihnen zu Weihnachten beſchert worden war, an die Vereinskaſſe ab. Ein Greis ſteuerte wiederholt reichlich bei mit der Erklärung: er habe in den Kirchen Stuttgarts ſchon ſo viel Erbauung und Tröſtung erhalten, daß es ihm ein Bedürfnis ſei, ſo viel er vermöge, auch in Unterſtützung dieſes Kirchenbaues ſich dankbar dafür zu beweiſen. Im Opferbecken der Wanderkirche fand ſich eine anſehnliche Gabe mit dem Begleitwort: „Vom erſten Gehalt Gab ich hier alsbald Ein Scherflein klein Dem Kirchenbauverein.“ Und ſo weiter.

Alſo wurde durch Gaben klein und groß, durch hochherzige Hilfen des Königlichen Hauſes, des Staates, der Stadtgemeinde, der Kirchengemeinden, durch die jährlichen Beiträge der Mitglieder des Bauvereins, durch einen beſonderen Frauenverein, durch Vermächtniſſe und Stiftungen bis jetzt eine Summe von mehr als 300000 ℳ erſammelt und die Gewähr gegeben, daß auch die noch nötigen 250000 ℳ der Kirche zufließen werden, die nun in dieſer h. Adventszeit (am 11. Dez.) zum erſtenmal der feiernden Gemeinde ihre ſchönen Pforten öffnen darf.

Der glückliche Erbauer der in den zwei Jahren 1890 bis 1892 vollendeten Friedenskirche hat uns freundlich in ſtand geſetzt, ſein gelungenes Werk hier zu beſchreiben und abzubilden. Wir haben ſchon in den Jahrgängen 1888 bis 1890 Kunde davon gegeben, wie die Entwürfe zu der Kirche hervorgegangen ſind aus einem am 7. Januar 1888 für die deutſchen Baumeiſter eröffneten allgemeinen Wettbewerb, deſſen Ergebnis dreiunddreißig Entwürfe waren. Aus ihnen hob ſich durch ſehr bemerkenswerte Eigenart hervor eine Arbeit, als deren Verfaſſer der Erbauer der hieſigen Garniſonkirche, der Lehrer der Baukunde an der techniſchen Hochſchule, Herr Prof. Dollinger, ſich ergab. Er hatte die neuerdings ſtärker, von manchen überproteſtantiſch einſeitig betonten Bedürfniſſe einer evangeliſchen Gemeinde ins Auge gefaßt und demſelben, ohne mit dem zu brechen, was von jeher im chriſtlichen Kirchenbau feſtſtand, namentlich in der Raumanlage ſolches Genüge gethan, daß er mit Ausarbeitung der Pläne beauftragt wurde. Der im Aufriß bedeutend umgearbeitete Plan wurde zur Ausführung beſtimmt und iſt nun ebenſo ſorgfältig als raſch ausgeführt.

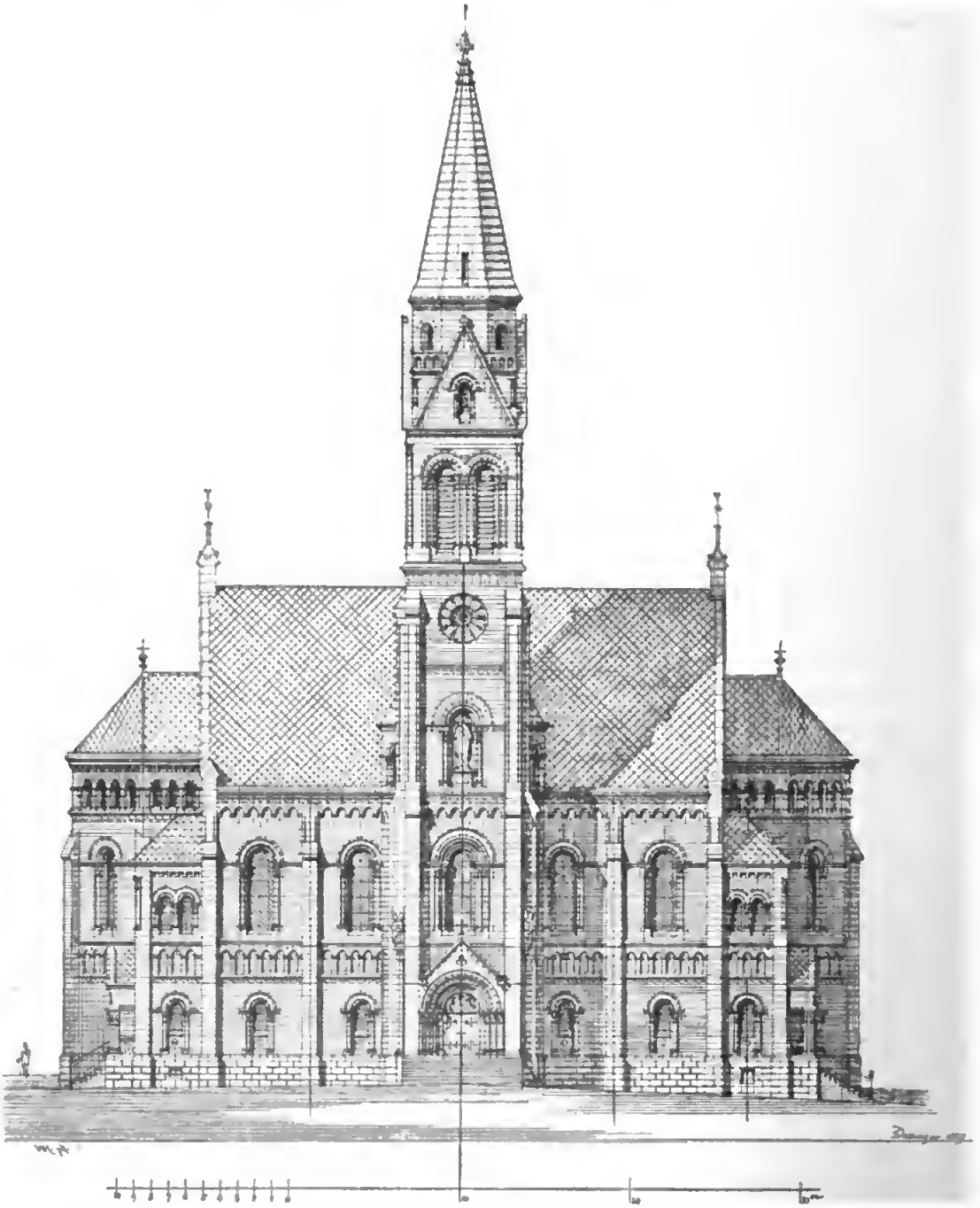
Der beſtimmte Bauplatz war nach Geſtalt, Lage und Höhenverhältniſſen keineswegs bequem. Er liegt am Bergabhang und an zwei unter ſtumpfem

Winkel ſich kreuzenden Straßen mit 8 und 5% Steigung. Er mußte einerſeits abgegraben, andererſeits aufgefüllt und durch Stützmauern gefaßt werden. Mitten auf den Platz führt eine kurze neue Straße von der Neckarſtraße her. Die Kirche wurde mit ihrer Längenachſe nicht, wie urſprünglich angenommen war, in die Achſe jener neuen Straße gerichtet, ſondern, um dem Berg nicht zu nahe zu kommen, dagegen gehörig freien Platz rings herum und günſtige Standpunkte zum Beſchauen zu erhalten, parallel zur Neckarſtraße geſtellt. Sie bekam dadurch auch annähernd die erwünſchte Richtung nach Oſten, dem Stuttgarter Thal entlang, ähnlich wie die alte Stifts-, Hoſpital- und Leonhardskirche. Daraus ergab ſich freilich eine ſehr ungewöhnliche Stellung des Turms. Nämlich nicht am Weſtende des Langhauſes nach der alten, auch von den Eiſenacher Sätzen (1861) feſtgehaltenen Regel, ſondern nördlich inmitten des Langhauſes, wo allein der Turm, von der Straße her geſehen, zur vollen Wirkung kam. Nicht ohne Bedenken wurde dieſe Stellung angenommen. Aber ſelbſt für den katholiſchen Kirchenbau gab und giebt es in dieſer Beziehung kein allgemeines Geſetz. Zu allen Zeiten hat ſich die Stellung der Kirche nach der Umgebung richten müſſen und dürfen. Die Türme wurden bald an den Chor, bald an die Langſeiten öſtlich oder weſtlich, ſüdlich oder nördlich, bald vor, bald hinein in die weſtliche Schauſeite, mehr oder weniger „organiſch“ gebaut, öfters auch in Stadt und Land über dem Chor. Wir haben auch in Deutſchland aus frühmittelalterlicher Zeit Türme, welche wie die altchriſtlichen geſondert neben der Kirche ſtehen, wie z. B. in Sindelfingen unweit von Stuttgart. Die Stellung des Turms inmitten der Breitſeite kennen wir allerdings nur an weltlichen Gemeindehäuſern, an alten Rathäuſern, nach deren Muſter auch Schmidt das neue Wiener Rathaus ſo groß und ſchön gebaut hat. Aber als kirchliches Gemeindehaus — das herkömmliche Wort Gotteshaus ſtammt ja aus dem Alten, nicht aus dem Neuen Teſtament, iſt alſo kein evangeliſches Wort — ſpricht ſich die neue Friedenskirche nicht bloß in den Einzelformen und Zierden des Äußeren, ſondern völlig beſtimmt in dem Ausbau für den Altarraum aus, den wir herkömmlich Chor nennen, obwohl er den Evangeliſchen nicht zum Chorgeſang oder für die „Chorherren“ dient. Daß der Baumeiſter dem Ausbau für den Orgelraum am Weſtende der Friedenskirche ganz die nämlichen Formen gegeben hat, wie dem öſtlichen für den Altarraum, könnte an die mittelalterlichen Doppelchöre erinnern, trägt aber jedenfalls zum kirchlichen Gepräge des Baues bei.

Die Friedenskirche ſteht nun auf einer Bodenerhöhung, welche mit einer ſteinernen durchbrochenen Brüſtung eingefaßt, in der Mitte 2,8 Meter hoch durch eine breite gebogene Freitreppe erſtiegen wird und ſeitlich in gleicher Höhe der Straßen Einfahrten geſtattet. Der Haupteingang iſt unter dem Turm in der Mitte der ſymmetriſchen Langſeite. Die vier Nebeneingänge an den Ecken haben offene Vorhallen zum Schutze der nach außen aufgehenden Thüren und geſchloſſene Vorhallen zur Abhaltung von Luftzug. Von den vier Vorhallen führen bequeme Steintreppen zu der beiderſeitigen Vorkirche.*) Zwei beſondere Eingänge führen

*) Vorkirche, die obere Kirche, iſt altes gutes, mit Unrecht von der falſch aus empor gebildeten Empore verdrängtes Wort.

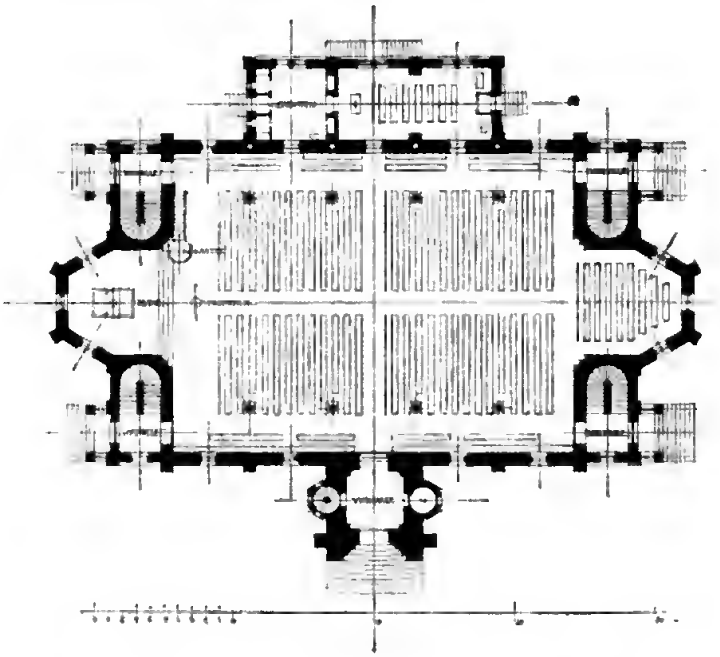
zu der an der Rückſeite gegen Süden in Höhe des untern Stockes der Kirche angeordneten Sakriſtei und zu dem an ſie ſich anſchließenden, zu Nebengottesdienſten und kleineren Feiern verwendbaren Konfirmandenſaal. Einen eigenen

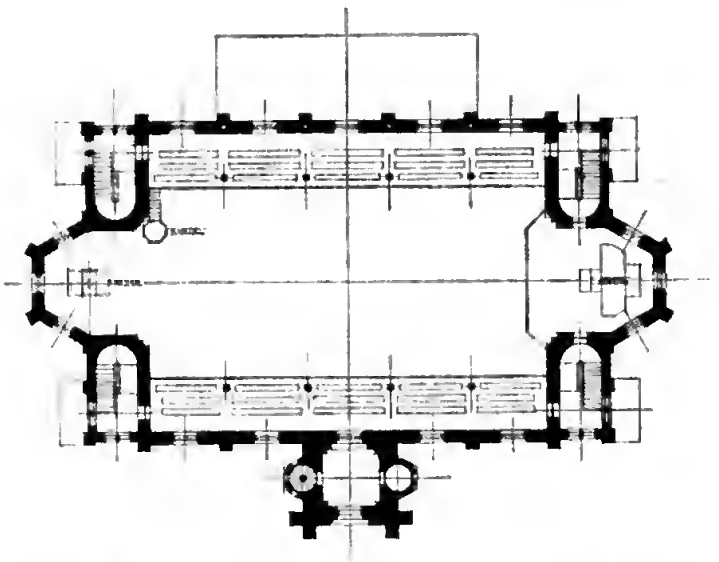


Eingang hat das darunter liegende feuerſichere Kellergeſchoß, in welchem die Vorrichtungen der Zentralheizung ſich befinden.

Das Innere der Kirche faßt 1400 Sitzplätze, der Konfirmandenſaal 80.

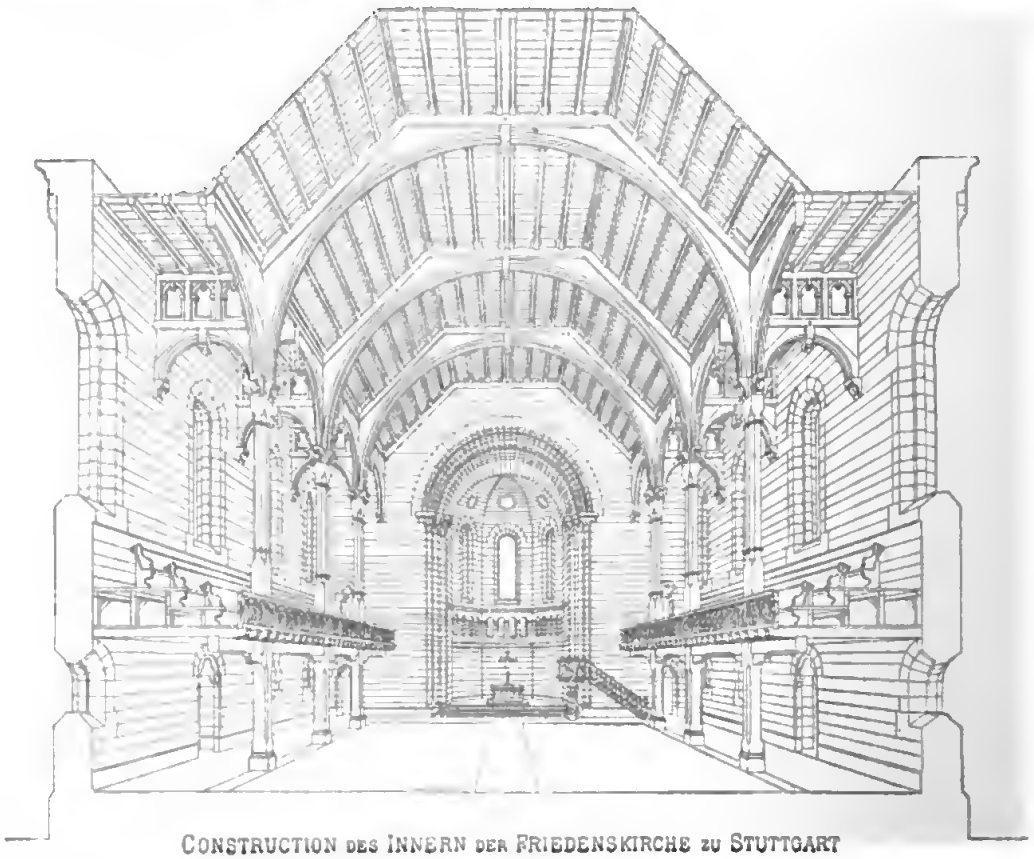
Die beiden Grundriſſe zeigen die Anordnung des Geſtühls unten und auf der Borkirche. Der im Grundriß rechteckige Raum iſt in drei Schiffe geteilt; das Mittelſchiff iſt ſehr breit, damit möglichſt viele Sitzplätze freie, ungehinderte Ausſicht auf Kanzel und Altar haben. Die Seitenſchiffe ſind ſchmal, damit möglichſt wenig Sitzplätze hinter Pfeiler zu liegen kommen.





Der ſteinerne Altar ſteht im „Chor", die aus Eichenholz gebaute Kanzel nahe dabei am Chorbogen gegen Süden. Die äußerſten Sitzplätze ſind von beiden nicht mehr als 34 Meter entfernt, ſo daß der Prediger bei gewöhnlicher Stärke der Stimme überall gut gehört werden kann. Aus demſelben Grund iſt die Decke des Kirchenſchiffes nicht in Stein gewölbt, ſondern aus Holz gefügt.

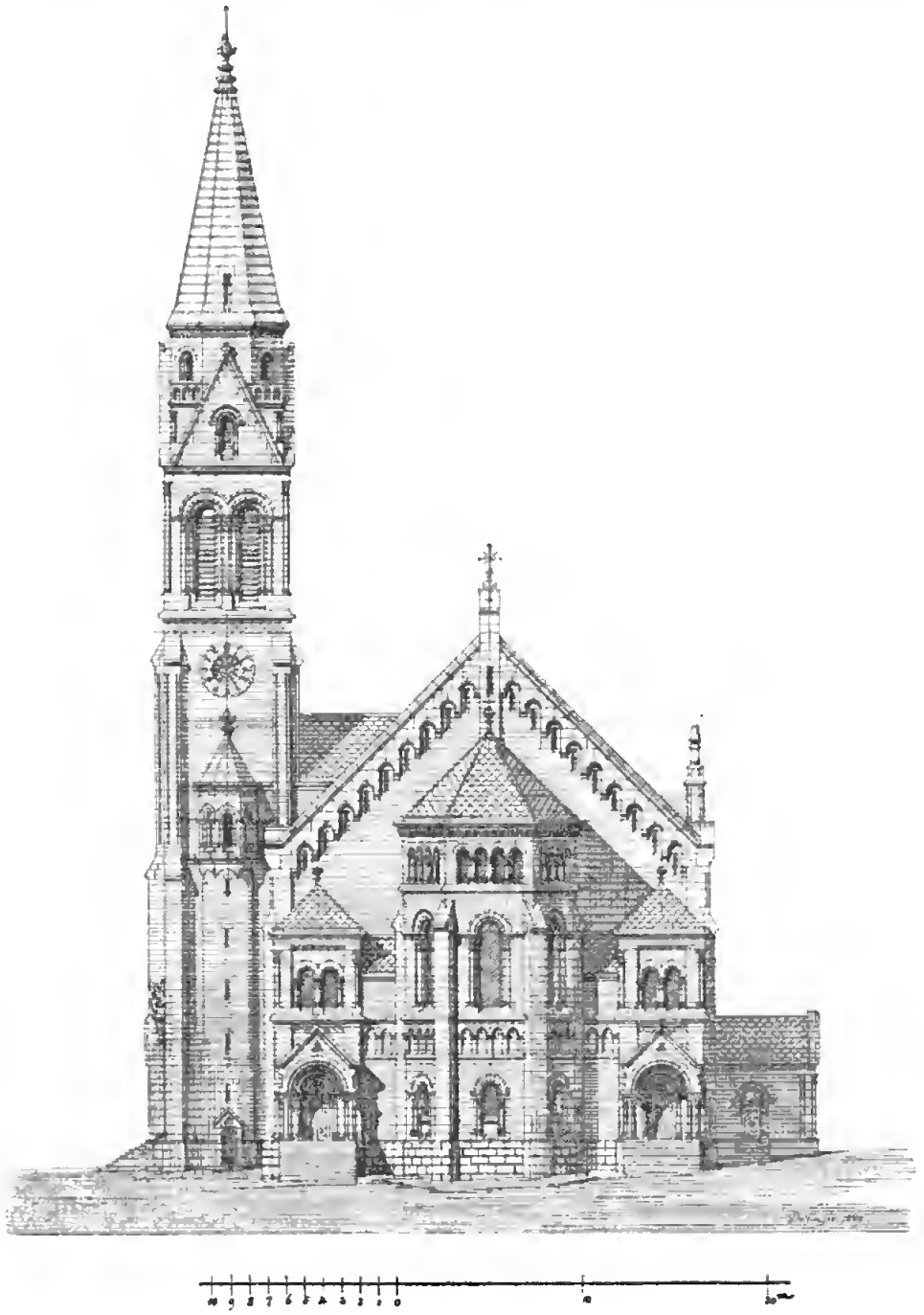
Um möglichſt freien Durchblick zu Kanzel und Altar zu erhalten, ſind auch die zur Unterſtützung der Vorkirche, der Decke und des Daches nötigen Säulen aus Holz genommen. (Eichenholz hat die vierfache Druckfeſtigkeit von Sandſtein, der Säulenquerſchnitt kann alſo bei gleicher Belaſtung auf ein Viertel ermäßigt werden). Es ergab ſich dabei ein durchaus einheitlich gegliedertes, bei mäßiger Stärke der Umfaſſungsmauern doch ſehr ſtandfeſtes, ein Ganzes bildendes Vorkirchen-Decken- und Dachgefüge. Die Holzdecken haben über doppelter Verbretterung eine Schichte leichter Korkſteine mit Gipseſtrich, ſo daß ihre Dichtigkeit derjenigen eines entſprechenden Gewölbes nicht nachſteht.



CONSTRUCTION DES INNERN DER FRIEDENSKIRCHE ZU STUTTGART

Der Turm iſt feuerſicher ganz aus Stein vom Fuß bis zur Spitze des achteckigen Helms hergeſtellt. Er beſteht wie die Umfaſſungsmauern der Kirche aus lichtem Heilbronner Sandſtein. An ſeiner Oſtſeite erhebt ſich ein außen halbrundes Treppentürmchen bis zum Uhr-Raum, von da führt eine eiſerne Wendeltreppe zum Glockenraum und zur Türmerwohnung. Für die Poſaunenbläſer ſind an vier Seiten des Helms dreieckige Ausbauten mit Bruſtwehren. An der Weſtſeite des Turmes ſteigt ein außen halbrundes Türmchen für den Aufzug bis unter die Uhrſtube empor. Altar- und Orgelraum wie die vier Vorhallen und Treppenhäuſer zu der Vorkirche ſind überwölbt. Die Dächer ſind mit roten, am Hauptbau von vier dunkelblauen Doppelſtreifen durchzogenen Falzziegeln gedeckt und wirken, zumal im Sonnenſchein, ſehr angenehm.

Die Erwärmung der Kirche geſchieht durch Niederdruck-Dampfheizung mittelſt eiſerner, unter den Sitzbänken angebrachter Röhren. In Sakriſtei und Konfir-



mandenſaal ſind Kachelöfen. Zur Gasbeleuchtung dienen ſtilvolle Lichtträger unter und an den Brüſtungen der Vorkirche.

Das Innere der Kirche iſt in der Art altchriſtlicher Baſiliken einfach würdig und kräftig bemalt. Altar- und Orgelfenſter ſind durch ſehr ſchöne und reiche

figürliche Glasmalereien aus der Anstalt des Malers van Treek in München geschmückt. Am Mittelfenster hoch hinter dem Altar, welches den auferstandenen Herrn und darunter Jesus den Kinderfreund darstellt, ist zu lesen oben der Spruch: „Friede sei mit euch," unten der Spruch: „Ich bin die Wahrheit und das Leben. Wer an mich glaubt, der wird leben, ob er gleich stürbe," dazu die Inschrift: „Gestiftet von Dr. jur. A. Göz und seiner Gattin P. geb. Schwab." Das Nebenfenster rechts stellt Maria zu den Füßen Jesu dar, darüber einen Engel mit dem Spruche: „Eins ist not." Unten steht: „Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, denn sie sollen satt werden." Gestiftet von A. und M. Schwab. Das Fenster links stellt den Nikodemus zu Jesu Füßen dar und darüber einen Engel mit dem Spruche: „Ihr müßt von neuem geboren werden." Unten steht: „Also hat Gott die Welt geliebt u. s. w." Unterschrift: „Gestiftet von Freifrau von Wächter-Lautenbach." Am Chorgewölbe sind die Sinnbilder der vier Evangelisten: Mensch, Löwe, Stier, Adler und in ihrer Mitte das Lamm gemalt. In dem Fenster des Orgelraums singen drei hohe Engel „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth," darunter spielt ein Engel die Orgel, deren Gebläse ein zweiter zieht; ganz oben ist ein Engel mit Spruchband, auf welchem „Ehre sei Gott in der Höhe!" zu lesen ist. Unten steht: „Hallelujah. Amen!" Darunter: „Gestiftet von Friedrich Hallberger." (Dem verstorbenen Obertribunalrat.) Die Schiffsenster sind, um möglichst viel Licht einzulassen, einfach mit Buzenscheiben in farbiger Einfassung verglast. An den Wänden über den beiderseitigen Borkirchen sind acht in Öl gemalte, in runde Rahmen gefaßte Brustbilder evangelischer Männer angebracht. Südlich Luther, Melanchthon, Francke und Gerhardt der Sänger, nördlich Brenz, Valentin Andreä, Bengel und Hiller der Liederdichter.

In einer äußern Nische des Turms, im Schwerpunkt der Hauptansicht, erscheint ein 2,7 Meter hohes Standbild des freundlich einladenden Christus, darunter stehen die kleineren des Petrus mit Schlüssel und Paulus mit Buch (eine Stiftung des Herrn J. Böhringer), auf Säulen zu beiden Seiten über dem Haupteingang. Sie sind von dem Bildhauer Röfch trefflich modelliert und aus lothringer Kalkstein gehauen und heben sich mit ihrem feinen Elfenbeinton von dem gelblichen Sandstein anmutigst ab. Auch die drei Seiten des Chorschlusses sind außen geschmückt mit rundgefaßten Reliefbildern aus der Hand des Bildhauers Schnabel: mitten das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln, links davon Jesaias ins Buch der Weissagung schreibend: „Er ist um unserer Missethat willen verwundet ꝛc.," rechts der Täufer Johannes vom Lamm Gottes zeugend.

Die Gewände des Haupteingangs und die Bogenfelder der fünf Pforten sind mit einfacher stilvoller Bildhauerarbeit verziert, wie auch die von dem Kirchengemeinderat P. Barth gestiftete hölzerne Kanzel, der von dem Bauunternehmer Eckert gestiftete Taufstein, auf welchen ein Mitglied des Kirchengemeinderats die Taufgeräte gespendet hat, sowie der steinerne Altar, der eine Stiftung der Königlichen Majestäten ist und auf welchen die am 30. Oktober zu ihres Gottes Ruhe eingegangene Königin-Witwe Olga zwei Kannen und Kelche, Prinz und

Prinzessin von Sachsen-Weimar Hostienkapsel und Teller und weitere Stifter noch zwei Kannen, Kelch und Opferteller gestiftet haben. Das große silberne Altarkreuz ist von Frau Kommerzienrat K., ein zweites, kleineres mit Altarbibel von Kaufmann Motz gestiftet.

Der Turm enthält über der Hauptvorhalle noch die Räume für Glockenläuter. Die Uhr ist mit großen vergoldeten, weithin sichtbaren Zifferblättern und mit gut erkennbaren vergoldeten Zeigern versehen. Unter dem Steinhelm ist schließlich Raum für Flaggen mit Öffnungen zum Ausstellen derselben.

Das Geläute besteht aus vier von Kurtz in Stuttgart gegossenen Glocken im H-dur-Vierklang. Sie ruhen auf einem eisernen Stuhl und wiegen zusammen 4140 Kilo. Die größte, die „Hallelujah"-Glocke, trägt den Spruch: (Röm 5, 1) „Nun wir denn sind gerecht worden durch den Glauben, so haben wir Frieden mit Gott durch unsern Herrn Jesum Christ;" die zweite, die „Friedens"-Glocke hat die Inschrift: Pax vobiscum (Friede sei mit euch) und den Spruch: (Eph. 5, 2) „Wandelt in der Liebe, gleichwie Christus uns geliebet hat." Die dritte, die „Hosianna"-Glocke trägt den Spruch: (Röm. 5, 5) „Hoffnung läßt nicht zu Schanden werden." Die vierte, die „Vaterunser- und Frauen"-Glocke hat die Inschrift: Kyrie eleison (Herr erbarme dich) und den Spruch: „Wachet und betet!" (Matth. 26, 41.)

Die Uhr hat einfachen Viertelstunden- und doppelten Stundenschlag; die Orgel 36 klingende Stimmen, zwei Manuale und ein Pedal.

Die Länge der Kirche beträgt 46 Meter, die Breite 34 Meter, die lichte Weite des Chores 7,5 Meter, des Mittelschiffs 14,5 Meter, des ganzen Schiffs 21,5 Meter; die Länge des Schiffs ohne Chor- und Orgelraum 28,5 Meter, die Höhe des Mittelschiffs 19 Meter, der Seitenschiffe 14,5 Meter, der Orgelbühne 5 Meter, der Vorkirche auf beiden Seiten 4 Meter über dem Fußboden der Kirche. Die Traufe des Kirchendachs liegt 17 Meter, der First 29 Meter über der Erde am Haupteingang. Die Höhe des Turms beträgt ebenda 60 Meter, über der Kreuzung der Schubart- und Urbanstraße 62,81 Meter, über der Neckarstraße 68,26 Meter. Der Turm mißt im Grundriß 6,72 Meter im Geviert.

Im wesentlichen erscheint die ganze Kirche als ein einfach und klar aus den örtlichen Verhältnissen und sachlichen Bedingungen entstandenes, durchaus einheitliches, zweckentsprechendes Bauwerk in den Formen des romanischen Stils. Das Äußere ist der wahre Ausdruck des Innern. Kein Gebäudeteil ist lediglich als Zierat hingesetzt oder über Bedürfnis gesteigert.

Das Innere ist äußerst frei und klar gestaltet und macht mit der einfachen, freundlich-ernsten Bemalung den Eindruck behaglicher Wohnlichkeit. Das Äußere mutet durch seine Gediegenheit und durch seinen Formenadel den Beschauer an. Die ganze Kirche bildet mit ihrer ganzen stilvollen Eigenart eine Zierde für die Umgebung, eine Sehenswürdigkeit der Stadt. Ihr erfülle sich allezeit das alte Wort der Weisfagung: „Ich will Frieden geben an diesem Ort."

Die Malereien im Rathauſe zu Goslar.*)

Daß die alten Wandgemälde im Huldigungsſaale des Rathauſes zu Goslar nicht von dem Nürnberger Maler Michael Wohlgemut, dem Lehrer A. Dürers, gemalt ſeien, wie man nach einer ungenauen Bemerkung des Hildesheimer Altertumsforſchers Dr. Kratz langeher angenommen hat, iſt durch H. E. Wernicke im Chriſtl. Kunſtblatt 1891 S. 63 berichtet worden nach dem Oſterprogramm des H. Dr. Engelhard in Duderſtadt. Jetzt liegt vor uns eine eingehende größere Abhandlung von Dr. Guſtav Müller-Grote, welche in Wort und Bild den reichen Bilderſchmuck in dem holzgetäfelten Sitzungs- und Feſtſaal des alten Rathauſes der einſt ſo blühenden Hanſaſtadt vorführt. Voran ſteht ein Einblick in die deutſchen, inſonderheit niederſächſiſchen Rathäuſer des 14. und 15. Jahrhunderts. Nach italieniſchen Vorgängen ſind nach dem Tod Friedrichs II auch in allen bedeutenderen Städten des Deutſchen Reiches Ratsgebäude gotiſchen Stils gebaut worden. Seit Mitte des 16. Jahrhunderts wurden ſie den neuen Bedürfniſſen gemäß erweitert und umgebaut im Stile der Renaiſſance, ſowohl in Süddeutſchland als nach niederländiſchen Muſtern am Niederrhein. In Mitteldeutſchland aber, namentlich in Niederſachſen, blieben nach dem Verblühen der Hanſa und des Wohlſtandes die alten, aus Hau- oder Backſtein gotiſch gebauten Rathäuſer mit ihren „Lauben" unten, mit ihren Altanen oben, mit ihren Gemälden innen erhalten. Auch Goslar, einſt eine der blühendſten Städte Niederdeutſchlands, baute um das Jahr 1400 ſich ein ſolches Rathaus und vergrößerte es im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts. Das ſogenannte Huldigungszimmer wurde an Wänden, Decken, Fenſterlaibungen und Thürgewänden mit Malereien in Deckfarben ohne Grundierung, ſo daß das Holz des Untergrundes durchſcheint, ganz bedeckt. In den 26 Feldern der durch zierliche Halbſäulchen und gotiſche Kielbogen geteilten Wände iſt je in landſchaftlicher Umgebung eine lebensgroße Figur in der Tracht des 16. Jahrhunderts mit Spruchband in den Händen gemalt. Den Mittelpunkt bildet Maria mit dem Chriſtkind, zu deren Seite ein Mann mit der goldenen Amtskette, wohl der Stifter der Bilder, Bürgermeiſter Papen, kniet. Neben dieſer Figur ſteht die Gerechtigkeit im olivenfarbenen Gewande und blondem, aufgelöſtem Haare mit dem Schriftband: „Enes Mannes Rede iſt halbe Rede, man ſal ſy horē bede." In den übrigen 23 Wandfeldern wechſeln zwölf weibliche mit elf männlichen Geſtalten. Das ſind die Sibyllen und ohne Zweifel die deutſchen Könige und Kaiſer. Jene ſtehen auf blumigem Raſen, dieſe auf marmornem Eſtrich und Teppichen vor hohen flachen Niſchen. Zehn Sibyllen ſind jugendlich in der reichen Modetracht der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, eine iſt als alte Bäuerin, eine als alte Nonne dargeſtellt. Alle tragen Schriftrollen mit den bezüglichen alten Weisſagungen auf Chriſtus. Die elf Herrſcher tragen Krone, Scepter und Reichsapfel, ſind aber nicht näher bezeichnet. An den Fenſterlaibungen ſind Goslarer Schutzheilige, an den vier

*) Die Malereien des Huldigungsſaales im Rathauſe zu Goslar von Guſtav Müller-Grote, Dr. Phil. Mit Illuſtrationen und Lichtdrucktafeln. Berlin. G. Grote'ſche Verlagsbuchhandlung 1892.

großen und sechzehn kleineren Vierecken der Holzdecke die wichtigsten Vorgänge der Geburts- und Kindheitsgeschichte Christi, in vier Eckfeldern die Evangelisten, weiter sind zwölf Propheten mit ihren Weissagungen auf Christus dargestellt. In der kleinen Kapelle neben dem Ratsaal sind Christus innen an der Thüre als Schmerzensmann, Maria als Schmerzensmutter, am Gewölbe der Weltenrichter, an den Wandflächen die heilige Dreifaltigkeit und Christus vor Pilatus, die Kreuztragung und die Kreuzigung (mit Leimfarben auf dem Kalkbewurf) gemalt.

So hat christliche Kunst vor drei, vier Jahrhunderten ein deutsches Rathaus geschmückt.

Die im Lauf von drei Jahrhunderten beschädigten und nachgebesserten oder auch verschlimmbesserten Malereien sind vor sechs Jahren neu überarbeitet und aufgefrischt worden. Wann und von wem sie ursprünglich gemalt sind, darüber fehlen Urkunden. Der Bürgermeister Papen regierte in den Jahren 1497 bis 1509. Die stilistische Untersuchung der Malereien, die Vergleichung mit Wohlgemuts Kunst und Schule, in welche H. Dr. Müller-Grote näher eingeht, zeigt ein viel größeres Schönheitsgefühl, als dem Wohlgemut eigen war, und auch sonst weist sich eine ganz andere Eigenart auf. Bereits Robert Vischer hat auf Beteiligung des hervorragenden niedersächsischen Malers Johann Raphon von Nordheim, der im 16. Jahrhundert in den Harzgegenden eine umfassende Thätigkeit entfaltete, geraten. Die Bilder dieses Malers erinnern an die des ältern Holbein, und an diesen klingen auch die Goslarer Malereien zum Teil an, insbesondere die anmutigen Sibyllen und die lebhaften Bilder aus der Leidensgeschichte. Das Ergebnis ist daher (S. 67): Die Wand- und Deckengemälde im Huldigungszimmer und in der Kapelle des Goslarer Rathauses sind in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts bis 1506 entstanden, höchst wahrscheinlich als Stiftung des damaligen Bürgermeisters Papen. Sie rühren von dem einheimischen Johann Raphon her, welcher als ein um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in Göttingen, Eimbeck, Braunschweig, Halberstadt thätiger Meister bezeugt ist. Den Unterricht des alten Holbein mag er auf der Wanderschaft genossen haben. Ein kleinerer Teil der Gemälde in Goslar ist von einem Schüler Raphons gemacht. In ihrer Gesamtheit ähneln die Gemälde am meisten dem Braunschweiger Altarbilde, welches 1506, im Jahre der Weihe der Goslarer Rathauskapelle, entstanden ist und als bedeutendstes Werk Raphons nächst den Gemälden in Goslar erscheint.

Der Abhandlung ist ein längerer Auslauf über Sibyllendarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts und über ihr Verhältnis zu denjenigen im Goslarer Rathause angehängt. Sie giebt dankenswerte Aufschlüsse über die volkstümlichen Sibyllendarstellungen nach den Werken des Dominikanermönchs Philippus Siculus, eigentlich de Barberiis von 1481, in welcher Ausgabe auch von den Sibyllen in einem Abschnitte unter Einfügung roher Holzschnitte gehandelt ist. Von letzteren sind acht in ihrer Zeichnung an Botticelli erinnernde Figuren nachgebildet. Ein Nachweis, wie die zwölf Sibyllen (denen hin und wieder die Königin von Saba, Salomos weise Freundin „Nichaula", als dreizehnte beigefügt wurde) bei Philippus

von Barberiis, in Schedels Weltchronik von Wohlgemut und Plydenwurf, im deutschen Volksbuch und in Goslar geschildert sind, macht den Beschluß der lehrreichen Schrift des H. D. Müller-Grote.

Bilder zu Dantes göttlicher Komödie.*)

Das geistliche Schauspiel, welches der große Florentiner heimatlos, aber glaubens- und hoffnungsvoll im zweiten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts in geschichtlichen und übergeschichtlichen Bildern seinem Volk zu Schreck und Trost gedichtet hat, wurde für die christliche Kunst nach ihm, was die homerischen Dichtungen für die heidnische waren. Bis in die neuere Zeit hat es Künstlerherzen bezwungen und zur Darstellung dessen, was kein Auge gesehen und was in keines Menschen Ohr gedrungen, gereizt. Ungezählt sind die Einzelbilder aus und zu dem Kunstwerke, welches, die untersten Abgründe und die höchsten Himmel umfassend, aus Geist und Glauben der mittelalterlichen Kirche geschöpft und doch darüber hinausreichend, von dem in der Not seines Vaterlands auf den deutschen Kaiser sein Hoffen setzenden Ghibellinen geschaffen ist. Besonders wertvoll sind uns die siebenundzwanzig Blätter, welche Baron von Tocello bei Ehlern in Dresden aus dem Nachlaß des erlauchten Danteforschers und -Übersetzers, des Königs Johann von Sachsen, herausgegeben hat nach Handzeichnungen und Wasserfarbebildern von Cornelius, Führich, Schnorr, Neher, Andreä, Begas, Bendemann, Genelli, G. Heß, Lessing, Mücke, Preller, Rethel, Schwind und Steinle. Fast noch mehr Zeichner haben sich an die bildliche Erklärung und Beleuchtung des ganzen Gedichtes gewagt. In Italien werden nicht weniger als zweiundfünfzig Ausgaben mit Bildern gezählt. Eine der bedeutendsten war die bei Ancora in Florenz in den Jahren 1817 bis 1819 erschienene, von 1821 an heftweise ausgegebene. Sie war dem berühmten Bildhauer Canova gewidmet und erinnert auch sehr an dessen antikisierende Art. Luigi Adamolli hat zu den zwei ersten Teilen vierundachtzig Zeichnungen, Franzese Nenci, der spätere Direktor der Akademie zu Siena, hat einundvierzig Zeichnungen zum dritten Teil des Gedichts geliefert. Die 125 längst im Buchhandel vergriffenen Blätter hat B. Schuler in München im vorigen Jahr auf Kupfer übertragen und als fürstliches Prachtwerk, zugleich auch durch photographischen Steindruck als Volksausgabe vervielfältigt mit einem deutschen Texte ausgehen lassen. Von dieser Ausgabe bietet sich nun eine zweite Auflage, getrennt vom beschreibenden Texte, Freunden Dante'scher Kunst um den Preis von 10 ℳ für den diesjährigen Weihnachtstisch dar. In den Bildern zu Hölle und Fegfeuer hat der Schwung des Italieners das Ungeheure, das Unsagbare, welches die Phantasie des Dichters wie durch einen Spiegel im dunkeln Umrisse geschaut und im dumpfen Laut gehört hat, in feste Form und deutliche Linie zu fassen versucht. Neben Unschönem, Ungeheuerlichem und Unheimlichem hebt sich doch viel edle Schönheit

*) La Divina Commedia di Dante Alighieri. Dante's göttliche Komödie in 125 Bildern aus der alten Florentiner Ausgabe dell' Ancora. Herausgegeben von Bernhard Schuler. München. Eigentum und Verlag des Herausgebers. 1893.

heraus, wie z. B. das dritte Bild zur Hölle: Beatrice ſendet den Virgil dem Dichter zu Hilfe gegen die drei Untiere, das fünfunddreißigſte und ſechsunddreißigſte Bild zum Fegfeuer: Dante ſieht im Traum Lea und Mathilde im irdiſchen Paradieſe. Die Bilder des Malers Nenci zum Paradies zeigen noch mehr Zartheit der Empfindung und Innigkeit des Ausdruckes mit viel Anklang an die alte umbriſche Schule. Mag man beim Durchblättern dieſes Dante anfänglich ſich von den allzukühnen, ungefügen und unholden Zügen und Geſtalten abwenden, zu denen der Dichter dem Maler den Stoff gegeben, bei näherem und längerem Betrachten derſelben an Hand des Gedichtes ſelber wird ſich gewiß etwas von dem Wort bewähren, welches der Dichter über ſein Werk geſchrieben hat: „Wird meines Werkes anfänglicher Geſchmack auch läſtig ſein, ſo wird es, wenn verdaut, dem Hörer Lebensnahrung hinterlaſſen.“

Vom Verein für kirchliche Kunſt im Königreich Sachſen.

Die vom Direktorium des Vereins für kirchliche Kunſt im Königreich Sachſen ausgegebenen und uns gütigſt mitgeteilten Berichte aus den Jahren 1890 und 1891 zeugen wieder von reicher, ſchöner Thätigkeit. In den beiden Berichtsjahren wurden durch ſeine Sachverſtändigen und Künſtler — die Baumeiſter Schramm, Quentin, Reuter, Hänel, Dreßler, Zeiſſing und Baurat Lipſius — 46 Kirchen beſichtigt, 69 Gutachten erſtattet, 47 Entwürfe zu Kirchenbauten und Wiederherſtellungen bearbeitet.

Im Jahr 1891 allein ſind an den Verein 45 verſchiedene Aufträge und Anfragen gelangt. Vom evangeliſch-lutheriſchen Landeskonſiſtorium iſt er fünfzehnmal zur Abgabe von Gutachten und zur Bearbeitung von Vorlagen veranlaßt worden, von Kollatur- und Inſpektionsbehörden viermal, von Kirchenvorſtänden fünfzehnmal, von Geiſtlichen elfmal. Das evangeliſch-lutheriſche Landeskonſiſtorium hat auch in ſeinem Bericht an die V. ordentliche Landesſynode über den Zuſtand der Landeskirche in den Jahren 1886 bis 1890 „das entſchiedene und dauernde Verdienſt, welches der Verein, in mehr als dreißigjähriger Thätigkeit, um die Hebung der kirchlichen Kunſt und damit um ein weſentliches Hilfsmittel auch zur Förderung des religiöſen und zur Kräftigung des kirchlichen Lebens ſich erworben hat,“ anerkannt und den Verein des Danks der Landeskirche verſichert.

Der Verein konnte auch für Erhaltung oder Neubeſchaffung maleriſchen und bildhaueriſchen Kirchenſchmuckes Kräfte und Mittel darbieten. Durch Glasmaler Urban wurden nach Entwürfen des Prof. Schönherr in Dresden die Chorfenſter der Laurentiuskirche in Pegau gemalt. Für die Gottesackerkirche zu Schandau hat Maler Thomas als Altarbild den erhöhten Chriſtus gemalt. Von demſelben ſind zwei Kanzelbilder für die Kirche in Lohmen und ein Altargemälde, von welchem eine ſchöne Lichtdrucknachbildung dem Berichte für das Jahr 1890 beigegeben iſt. Derſelbe enthält auch die zwei Bruſtbilder des Elias und Moſes nach den Großzeichnungen zu den Wandgemälden in der Kirche zu Conſtappel von Profeſſor Walther in Dresden. Mit einem Altargemälde für die Kirche zu Anger-Crottendorf wurde der Geſchichtsmaler Winterſtein in Leipzig betraut. Derſelbe hat auch für die Kirche zu Dorfhein ein Altargemälde ausgeführt. Zu dem dortigen Altaraufbau in Formen der Frührenaiſſance hat Prof. Hermann in Dresden den Entwurf geliefert. Von ihm iſt auch die Zeichnung zu einem frühgotiſchen Taufſtein in mehrfarbigem Marmor und in Erz für die Kirche zu Etzdorf. Aus den durch ein Vermächtnis des Kaufmanns Felix in Leipzig dem

Verein zugeflossenen 3000 Mark ist die Herstellung von zwei mehrfarbig bemalten Holzbildern, Nachbildungen der von Bildhauer Herzig für den Kirchturm zu Boritz gelieferten Standbildern des Petrus und Paulus bestritten worden. Sie sollen auf zwei zu Seiten des Triumphbogens stehenden Wandpfeilern an der inwendig erneuerten Kirche zu Glashütte aufgestellt werden. Die von H. Felix dem Verein früher zur Erweiterung seiner Thätigkeit gespendeten 1000 Mark wurden verwendet zur Vervielfältigung des von Bildhauer Egler in Dresden für die Kirche zu Strahwalde ausgeführten Christusstandbildes durch den Maler-Radierer L. Otto behufs einer Gabe des Vereins an seine Mitglieder.

Der Verein darf sagen, „daß seine Arbeit keine vergebliche sei, daß sie mehr und mehr zur Geltung kommt und daß durch sie die Pflege der kirchlichen Kunst in Sachsen, das Verständnis für ihre Aufgaben und die Geneigtheit, sie zu erfüllen, eine von Jahr zu Jahr wachsende Förderung erfahren hat." Aber „trotz des Aufschwungs, welchen die Teilnahme für die kirchliche Kunst im Laufe der letzten Jahrzehnte auch im Lande Sachsen genommen hat, bleibt es doch zu verwundern, was hie und da selbst bei Kirchenerneuerungen, die als „stilvoll" gelten wollen, noch als erlaubt und vereinbar mit den Forderungen der kirchlichen Kunst angesehen wird. — Die Anwendung von Holztapeten an Emporendecken und die in derselben Kirche gefundene Umrahmung einer Lutherbüste mit gemalter gotischer Architektur sind doch offenbare Verstöße gegen die erste Grundforderung der kirchlichen Kunst, welche Wahrheit verlangt und jede Scheindekoration verwirft, und doch sind sie noch im letzten Jahre erst vorgekommen."

Der Verein hatte auch gegen die Verwendung eines billigen Öldrucks als Altargemälde, wie solche leider auch von Anstalten für kirchliche Ausstattungsgegenstände noch vielfach angepriesen werden, sich entschieden zu erklären durch eine bezügliche Anfrage Veranlassung.

So gilt es noch immer, „altgewurzelte Vorurteile zu bekämpfen und gegen falsche Geschmacksrichtungen anzustreben. — Den ausdauernden Bemühungen gelingt es doch immer mehr, für die Vorschläge der Künstler die Zustimmung auch in solchen, meist ländlichen Kreisen zu gewinnen, in denen man nur zu oft geneigt ist, aus mangelndem Verständnis oder aus falscher Sparsamkeit das ausschließlich Praktische dem Zweckmäßigen und Schönen vorzuziehen. Doppelt schwer aber ist es, den besseren Vorschlägen Eingang zu verschaffen, wenn schon von anderer, minder geschulter und erfahrener Seite ein Entwurf und Anschlag vorliegt. In jedem Fall sollte vor allem Gewißheit gesucht werden, ob nicht vom Verein Beratung und Vorlage erlangt werden könnte, welche in der Regel ohne besondere Kosten gewährt wird."

Der Verein zählt 450 Mitglieder. Der jährliche Beitrag ist auf mindestens 3 ℳ festgesetzt. Manche Mitglieder aber, namentlich Kirchenvorstände, geben mehr, (wie die von der Kreuz- und Frauenkirche in Dresden) bis zu 100 ℳ. Vorsitzender des Vereins ist Oberhofprediger, Vicepräsident Dr. Meier, Geschäftsführer Oberkonsistorialrat von Zahn, Kassierer der Bankherr H. Palmié, künstlerisches Direktorialmitglied Geschichtsmaler Professor Schönherr in Dresden. Zum Ausschuß gehören elf Herren in Dresden und acht auswärtige.

Zur Förderung kirchlicher Kunst von seiten des Staats im Königreich Sachsen.

Der Bericht des kirchlichen Kunstvereins in Sachsen vom Jahr 1891 enthält nachstehende hocherfreuliche Mitteilung über die „nicht genug zu dankende Förderung," welche — nicht bloß die bauende und wiederherstellende, sondern auch die bildende kirchliche Kunst durch die Königl. Sächsische Staatsregierung in jüngster Zeit gefunden hat.

Aus dem bei dem Königl. Ministerium des Innern verwalteten staatlichen Kunstfonds haben auf Vorschlag des Akademischen Rates im Laufe der letzten fünf Jahre nicht weniger als 27 Kirchen eine künstlerische Ausschmückung erfahren oder wenigstens die Zusicherung einer solchen erhalten. So sind mit Glasgemälden für die Chorfenster ausgestattet worden — außer den großen Stadtkirchen zu Meißen und Mittweida — die Kirchen in Lindenau, Kötzschenbroda, Burkersdorf, Leuben bei Lommatzsch, Dahlen, Steinpleis und die Stiftskirche zu Ebersdorf.

Verschiedenartigen Statuenschmuck haben erhalten die Lutherkirche zu Leipzig (Petrus und Paulus), die Marienkirche zu Zwickau (13 Statuen), die Kirche zu Constappel (Christusfigur und Portalrelief), die Nicolaikirche zu Löbau, die Nicolaikirche in Chemnitz (Christus und die Evangelisten), die Markuskirche in Pieschen, die Petrikirche in Chemnitz, die Kirche zu Boritz (Petrus und Paulus als Turmfiguren). Für die neue Kirche zu Mylau sind Statuen in Aussicht gestellt.

Größere Wandgemälde sind ausgeführt in der Kirche zu Wehlen und bewilligt für die Brauthalle der Stadtkirche zu Pirna, sowie für die Petrikirche in Dresden. — Ein Altarbild hat die Kirche zu Oelsnitz i. V. und soll die Kreuzkirche zu Dresden erhalten.

Portalreliefs sind für die Stadtkirche zu Plauen und die Kirche zu Altendorf, eine Portalrosette mit Christuskopf für die Kirche zu Dröda, ein Kanzelrelief für die Martin-Luther-Kirche in Dresden aus dem Kunstfonds gestiftet worden.

Der Gesamtwert aller dieser Kunstwerke erreicht die Höhe von nahezu 270000 Mark.

Wie sehr durch solche Stiftungen in weiteren Kreisen und oft gerade unter Verhältnissen, wo sonst jede künstlerische Anregung entbehrt werden muß, das Auge für eine edle Kunstrichtung erschlossen und die Empfänglichkeit für ähnliche Bestrebungen geweckt werden kann, ist einleuchtend. —

Fürsorge für Kunst und Altertum im Großherzogtum Hessen.

Unter dem 24. November 1891 hat betreffend Erhaltung künstlerisch oder kunstgeschichtlich wertvoller kirchlicher Bauten das Großherzogliche Oberkonsistorium an die evangelischen Kirchenvorstände Nachstehendes ausgeschrieben. Trotz unserem Wunsch, für die Erhaltung von künstlerisch oder kunstgeschichtlich wertvollen kirchlichen Bauten zu sorgen, haben wir neuerlich wiederholt die höchst bedauerliche Erfahrung machen müssen, daß solche Bauten oder Teile derselben bei Herstellungsarbeiten infolge von Sorglosigkeit oder Mangel an Verständnis des diese Arbeiten beschließenden Kirchenvorstandes oder seines Bautechnikers Not litten. Diese Schädigung kam erst dann zu unserer Kenntnis, wenn es für unser Eingreifen zu spät war. Der Fehler lag darin, daß, soweit unsere Genehmigung zu solchen Bauänderungen nachgesucht ward, nicht von vornherein (wie nach der Natur der Dinge hätte geschehen sollen) in den betreffenden Kirchenvorstandsberichten auf jene Besonderheit des Baus hingewiesen war, wir aber über den architektonischen Wert unserer meisten Dorfkirchen oder (um was es sich meist allein handeln wird) einzelner Bauteile derselben nicht unterrichtet sind. Dies wird erst der Fall sein, wenn einmal die dermalen erscheinenden „Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen" vollständig vorliegen werden.

Um weiteren ähnlichen Vorkommnissen dauernd und unbedingt vorzubeugen, bestimmen wir, daß bei jeder Herstellungsarbeit oder baulichen Änderung in einer Kirche, bezüglich deren bei uns durch Vermittlung des Großh. Kreisamts Antrag gestellt wird, in dem Bericht des Kirchenvorstandes ausdrücklich zu beantworten

iſt, ob hierdurch ein künſtleriſch oder kunſtgeſchichtlich wertvoller Bauteil berührt wird. Bejahendenfalls bedarf es eines ins einzelne gehenden Plans der beabſichtigten Änderung, nach Umſtänden mit Zeichnungen. Wir werden dann nach Anhörung unſeres Kirchenbaumeiſters entſcheiden, ob und in welchem Umfang die geplanten Arbeiten auszuführen ſeien.

Der bauleitende Techniker hat ſich dann ſtreng an den genehmigten Plan zu halten und darf ſich hiervon keinerlei Abweichung ohne unſere vorher einzuholende Genehmigung geſtatten.

Überhaupt empfiehlt es ſich, für bauliche Ausführungen, bei denen Kunſtverſtändnis in Betracht kommt, von vornherein ſich ſolcher bautechniſchen Kräfte zu bedienen, welche einer derartigen Arbeit gewachſen ſind. Wir werden, durch die Erfahrungen der letzten Zeiten veranlaßt, ungeeignete Kräfte für ſolche Bauausführungen fernerhin von vornherein ausſchließen.

Es verſteht ſich, daß es vor allem den Geiſtlichen als Vorſitzenden des Kirchenvorſtands und als denjenigen, an welche in ländlichen Gemeinden allein oder vorzugsweiſe die Anforderung entſprechender Kunſtkenntnis zu ſtellen iſt, obliegt, die angedeuteten Intereſſen zu wahren, und wir machen ihnen dies hiermit noch ganz beſonders zur Pflicht.

Chronik.

München. Gabriel Max hat zum Beſten der Notleidenden in Hamburg eine weibliche Geſtalt, die an der Bildſäule der Hammonia (Hamburg) kniet, in der Größe ſeines bekannten Aſtartebildes gemalt. Dieſes Gemälde iſt um 14 500 ℳ an einen Privatmann verkauft worden und ſoll ein Andenken an das Cholerajahr 1892 und an die in demſelben geweckte erbarmende Liebe bleiben.

Nürnberg. Am 12. Oktober ſtarb infolge eines Schlagfluſſes Geh.-Rat Dr. v. Eſſenwein, der Direktor des Germaniſchen Muſeums, im 62. Lebensjahr. In Karlsruhe 1831 geboren, erhielt er im Polytechnikum daſelbſt von 1847 bis 1852 ſeine erſte Ausbildung. Eine Frucht ſeiner längeren Studienreiſen war das große 1856 herausgegebene Werk „Norddeutſchlands Backſteinbauten im Mittelalter.“ In demſelben Jahr trat er in Wien in den Dienſt der Staatseiſenbahn. Daneben widmete er ſich kunſtgeſchichtlichen Studien, fertigte Baupläne verſchiedener Art und war für das Kunſtgewerbe thätig. 1864 wurde er ſtädtiſcher Baumeiſter in Graz, 1865 Profeſſor an der techniſchen Hochſchule daſelbſt. Hier veröffentlichte er auch ſein Werk über „die mittelalterlichen Kunſtdenkmale der Stadt Krakau.“ 1866 zum Vorſtand des Germaniſchen Muſeums in Nürnberg erwählt, ſorgte er mit Nachdruck und Umſicht für deſſen Erblühen, insbeſondere für den Gewinn weiterer Räume durch den von ihm geplanten und geleiteten Ausbau des alten Karthäuſerkloſters. Für den Dom in Braunſchweig, das Münſter in Bonn und in Ulm, zur Ausſchmückung und Ausſtattung noch mancher anderer Kirchen lieferte er Gutachten und Zeichnungen. Insbeſondere iſt die Wiederherſtellung der Frauenkirche, ſowie des Rathauſes in Nürnberg ſein Werk. „Die Kunſt- und kulturgeſchichtlichen Denkmäler des Germaniſchen Nationalmuſeums,“ für deren Aufzeichnung, Beſchreibung und Abbildung er im „Anzeiger des Germaniſchen Muſeums“ unermüdlich und beherrſchend thätig war, ſein „Bilderatlas zur Kulturgeſchichte im Mittelalter“ ſind weitere Verdienſte des ebenſo begabten als beſcheidenen, kunſtwiſſenſchaftlich wie künſtleriſch tiefgegründeten Mannes.

Inhalt: Die Friedenskirche in Stuttgart. Mit fünf Bildern. — Die Malereien im Rathauſe zu Goslar. — Bilder zu Dantes göttlicher Komödie. — Vom Verein für kirchliche Kunſt im Königreich Sachſen. — Zur Förderung kirchlicher Kunſt von ſeiten des Staats im Königreich Sachſen. — Fürſorge für Kunſt und Altertum im Großherzogtum Heſſen. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Inhalts-Register.

(A. = Architekt. B. = Bildhauer. K. = Kirche. M. = Maler
K.Schr. = Kunstschriftsteller.)

A.

Altenweddingen, Glasgemälde 10.
Altertumsdenkmale in Württemberg 81.

B.

Bacharach, Peters-K. 112.
Badenweiler, Totentanz 96.
Bayern, Kunstdenkmale 171.
Berlin, Akademische Kunstausstellung 129.
— Dorotheenstädter-K. 48.
— Elisabeth-K. 80.
— Matthäi-K. 80.
— Offenhalten der Kirchen 80.
Beweinung Christi v. Kaulbach 160.
Bilderbibel von D. Pfleiderer 74.
Bilderschatz, klassischer 30. 158.
Bockelmann, M. 6.
Bole, K.Schr. 141.
Botzen, Friedhofbild 134.
Brüx, Stadtkirche 138.
Burgfelden, Wandgemälde 144.
Burkhardt K.Schr. 91.

C.

Christushaupt in Stuttgart 104.

D.

Dante, Bilder zu, 188.
Dettmann, M. 132.
Dogma, neues für Kirchenbau 113.
Dollinger, Prof. A. 177.
Dürer in Basel 91.
Dürers Kupferstiche und Holzschnitte 65.

E.

Eck, Dr. 172.
Edelfeld, M. 6.
Eisenach, Regulativ für Kirchenbau 118.
Essenwein, Dr., K.Schr. u. A. 192.

F.

Freiburg, Münster 16.
Führich, M. 137.
Furttenbach, A. 115.

G.

Gebhardt, von, M. 130.
Gesellschap, M. 133.
Gewänder, kirchliche 96.
Glasmalerei, Wiederherstellung 84.
Glöckchen, altes 24.
Glockenkunde 17.
Goldisthal, K. 110.
Goslar, Malereien 186.
Gotik in Böhmen 139.
Grabdenkmale und Grabschriften 143.
Grabmann, Dr., K.Schr. 171.
Gropius, A. 120.
Gurlitt, K.Schr. 122.

H.

Hannover, Garten-K. 12.
Händler, M. 7.
Heilbronn, Hochaltar 106.
Hessen, Fürsorge für Kunst und Altertum 189.
Hierapolis, K. 145.
Höcker, M. 4.
Holzschnitt, Geschichte 65.
Hölzel, M. 4.

J.

Jähn, A. Kirchenbau 118. 119.

K.

Kaulbach, M. 160.
Kießling, M. 5.
Kirchen, Offenhalten 80.
Kirchenbau, ev., zwei neue Vorschläge 36. 50.
— Regulativ von Eisenach 118.
— Neues Dogma dafür 113.
Kirchenbauten in Preußen 15.
Kirchengeschichte, zur — in Deutschland 15.
Kirchliche Kunstförderung in Sachsen 190.
Kreuzbild aus Barbarossas Zeit 34.
Kunstdenkmale in Bayern 171.
— und Altertumsdenkmale in Württemberg 81.
Kunst für alle 160.
Kunst im Lichte der Kunst 95.
Kunst und Altertum in Hessen, Fürsorge für 191.
Kupferstich, Geschichte 65.

L.

Leins, von, A. 143.
Loccum, Wandgemälde 131.
Lützow, von, K.Schr. 67.

M.

Mann, K.Schr. 140.
Max, Gabr., M. 140. 191.
Mecklenburg, Paramentenverein 96.
Memmingen, alte Wandmalereien 26. 43.
— Chorstühle 137.
Memminger, A. 84.
Meurer, K.Schr. 118.
Mothes, Dr., Baurat 8. 56. 118.
Muff, Dr. Prof. 128.
Mundelsheim, alte Wandgemälde 144.
Müller-Grote, Dr., K.Schr. 186.

N.

Naumburg, Dom 84.
Neuhaus, M. 5.
Neuwirth, Dr. Prof., K.Schr. 139.
Nürnberg, Lorenz-K. 147.

O.

Otzen, A. 125.

P.

Paramentenverein in Mecklenburg 96.
Parler, Peter von Gmünd, A. 59.
Paulus, Ed. Dr., K.Schr. 82.
Pfannschmidt, M. 8.
Pfleiderer, Dr., K.Schr. 74.
Pudor, K.Schr. 95.

R.

Rafaels erste Arbeiten 48.
— Schule von Athen 141.
Regulativ für ev. Kirchenbau von Eisenach 118.
Rethel, Alf., M. 173.
Reutlingen, Friedhof-K. 56.
— Stadt-K. 161.
Rex, von, M. 5.
Rock, heiliger 93.
Rom, aus dem unterirdischen 153.
Rückblick auf 1891 1.

S.

Sachsen, Förderung kirchlicher Kunst 190.
Scheurenberg, M. 134.
Schmidt, Dombaumeister 89.
Schott, Ed., K.Schr. 153.
Schrader, M. 133.
Schultze, Viktor, Prof. 145.
Sigtuna, K. 108.
Soest, Wiesen-K. 84.
Steinhausen, M. 6.
Struys, M. 3.
Stuck, M. 3.
Stuttgart, Kreuzberg 106.
— Frauenarbeitsschule 96.
— Friedenskirche 177.
Sulze, Dr. in Dresden 49.

T.

Thoma, M. 3.

U.

Uhde, von, M. 4. 131.
Ulm, Münster 14.
— Chorgestühl 75. 137.
— Glasgemälde 111.

V.

Verein für christliche Kunst in Württemberg 97.
Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen 189.

W.

Wandmalereien, alte in Memmingen 26. 43.
Weihnachtsgabe v. Pfannschmidt 175.
Welscher Gast 63.
Wereschagin, M. 16.
Wiesbaden, K. 41.
Wilpert, K.Schr. 154.
Wisby, Glasgemälde 176.
Wittenberg, Schloß-K. 48. 112. 175.

Anzeigen.

Anzeigen kosten die durchlaufende Petit-Zeile 30 Pf.

Schubert & Sorge,
Lampenfabrik, Reudnitz-Leipzig

Spezialität für Kirchenbeleuchtung.

Kronleuchter und Wandarme aus Eisen, Messing, Bronce; für Kerzen, Petroleum oder Gas in solidester, stilgerechter Ausführung.

Zeichnungen und Kostenanschläge stehen auf Wunsch gern zu Diensten.

Kunst, Kunstgewerbe,

Architektur,
Kupferstiche, Handzeichnungen,
Kostüm- u. Waffenkunde.
Städteansichten,
Heraldik und Genealogie.

Grosses Lager von Büchern und Kunstwerken in allen Sprachen.

Specialcataloge auf Verlangen gratis und franco.

Karl W. Hiersemann

Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken und werthvollen Werken stets erwünscht.

Archaeologie, Numismatik, Americana, Ethnographie,

Geographie,
Reisewerke, Bibliographie.

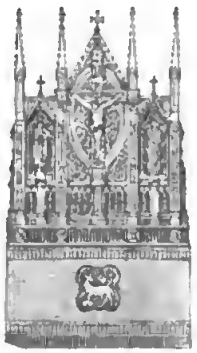
Grosses Lager von Büchern und Kunstwerken in allen Sprachen.

Specialcataloge gratis u. franco.

Karl W. Hiersemann

Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken und werthvollen Werken stets erwünscht.



Atelier
für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.

Werkstätten f. Kirchenparamente, Ornate, Vasa sacra, Leuchter, Crucifixe, Kronen, Wandleuchter etc., sowie f. den gesammten innern Ausbau, als: Altäre, Kanzeln, Gestühl etc.

Uebernahme ganzer Kirchen- u. Kapellen-Bauten und Kirchen-Restaurationsbauten. Ausführung aller ins Fach einschlagenden **Entwürfe, Zeichnungen,** Kostenanschläge etc.

Altar-Kerzen aus reinem Bienenwachs à Pfd. 2,50 Mark, Hostien mit Crucifixus à 1000 Stck. 2,00 Mark.

Theodor Prüfer, Architekt

Berlin S.W., Dessauer Str. 23.

Solide und stilvolle Arbeit bei mäßigen Preisen, große Auswahl von Mustern und Modellen. Zink, von vielen Handlungen fälschlich als Bronce angekündigt, und Gußeisen finden bei mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Musterblätter, Preis-Verzeichnisse, Atteste, sowie jede Auskunft gratis und franco.**

J. Fricke's Verlag (Nithack-Stahn & Richter) Halle a./S.
empfiehlt
christlich-archäologische Werke von Ferd. Becker:

Die Darstellung Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches auf den Monumenten der Kirche der Katakomben. statt ℳ 2. 50 zu ℳ 1. 50.

Das Spottkruzifix der röm. Kaiserpaläste aus dem Anfange des dritten Jahrhunderts. statt ℳ 1. — zu ℳ —. 60.

Die Inschriften der röm. Coemeterien. Erklärung dreißig ausgewählter faesimilierter altchristl. Grabschriften. statt ℳ 2. 40 zu ℳ 1. 40.

Die heidnische Weiheformel D. M. (Diis manibus sc. sacrum.) **auf altchristl. Grabsteinen.** statt ℳ 2. 40 zu ℳ 1. 40.

Im Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart ist erschienen:

Merz, Dr. H., Christliche Frauenbilder (I.) vom Anfang der Kirche bis in die Reformationszeit. 5. umgearbeitete Auflage. Geheftet 4 ℳ. Schön geb. 5 ℳ.

— — **Christliche Frauenbilder** (II.) aus der neueren Zeit. 5. umgearb. Aufl. Geh. 4 ℳ. Schön geb. 5 ℳ.

Der heidnische Redner Libanius sprach einst: „Welch herrliche Frauen haben doch die Christen!" Wider Willen bezeugte er die Kraft des Christentums im Herzen des Weibes.

Lebendige Denkmäler hiefür sind diese in fünfter Auflage erschienenen „Christlichen Frauenbilder" — unter den Geschenkbüchern für Frauen und Töchter wohl das erste und wertvollste für alle Anlässe, Festgaben, Hochzeit, Konfirmation. Es sind Vorbilder aus allen Lebenslagen und Verhältnissen, Edelsteine in edelster Fassung.

— — **Der evangelische Kirchhof und sein Schmuck.** 40 ₰.

(Auf Verlangen aus dem Chr. Kunstblatt besonders abgedruckt.)

Mitgabe auf die Lebensreise. Blütenstrauß geistlicher Lieder und Gedichte. Auf jeden Tag des Jahres. 7. neue Auflage. **Prachtausgabe mit acht Kompositionen** von Prof. D. **C. G. Pfannschmidt.** Gebunden mit Goldschn. nach Zeichnung von Eug. Beck. 4 ℳ.

Ein tägliches Erbauungsbuch, bestehend aus 366 vorzüglichen Gedichten von mehr als 200 der besten christlichen Dichter von den ersten Jahrhunderten der Kirche an bis zu den geistlichen Sängern der Gegenwart. Ein Geschenkbuch von hoher Weihe und Schönheit.

Frommel, D. E., Erzählungen. Ges.-Ausg. I. **Aus der Chronik eines geistlichen Herrn.** (Aus dem untersten Stockwerk. Aus der Familienchronik. Aus vergangenen Tagen.) Zweite Auflage. Mit dem Bildnis des Verfassers in Lichtdruck. 3 ℳ. Schön geb. 4 ℳ 20.

— — **II. Nach des Tages Last und Hitze.** Wanderungen durch Werkstatt, Schlachtfeld und Pfarrhaus. (Der Heinerle von Lindelbronn. ‚O Straßburg, du wunderschöne Stadt!' In zwei Jahrhunderten.) Zweite Auflage. 3 ℳ. Schön geb. 4 ℳ 20.

Weitbrecht, G., Maria und Martha. Ein Buch für Jungfrauen. Mit Titelbild von Prof. Dr. Pfannschmidt. Geh. 4 ℳ. Geb. 5 ℳ.

☞ **Alle Freunde des Christlichen Kunstblattes sind gebeten, bei Beginn des neuen Jahrgangs zur Gewinnung weiterer Leser und zu weiterer Verbreitung des Blattes in theologischen, architektonischen und künstlerischen Kreisen kräftig mitzuwirken. Die evangelische Kirche hat alle Ursache, ihr „Christliches Kunstblatt" zu halten und zu fördern.**

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 167 903

NOT TO LEAVE LIBRARY

Digitized by Google